أحمد عبد المعطى حجازى

الحــوار بدلا من المصــادرة
الحــوار بدلا من الوشـــاية
الحــوار بدلا من الارهــاب

هذه الرسالة التى ننشرها فى الصفحة المقابلة بالزنكوغراف وصلتنا فى الموعد المناسب تماما ، فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الأول الذى افتتحنا به عملنا فى هذه المجلة ونشرناه على الناس فى مارس من العام الماضى .

وعندما تجاوز مجمع البحوث الإسلامية وظيفته كمؤسســة علمية ، ومنــح نفسه الحق فى مراقبة الكتب ومصادرتها ، فكان لذلك ضجة كبرى لم تهدأ إلا بعد أن وضعت رئاسة الجمهورية الأمور فى نصابها ، جعلنا هذه القضية مـوضوع افتتاحية العدد الأسبق . ثم خصصنا العدد الماضى كله من الغلاف إلى الغلاف لقضية الحرية والإبداع . وها هى الرسالة التى ننشرها اليـوم بالـزنكوغـراف تكشف عن بعد آخر من أبعاد هذه القضية كان لابد من كشفه وإثارته ، فالأخطار المحدقة بحرية الفكر والإبداع لا تأتى من خارج الأوساط الثقافية فحسب ، وإنما تأتى من داخل هذه الأوساط كذلك . ومعنى هذا أن حرية الفكر والإبداع ليست شعارا مهنيًّا ترفعه جماعة المثقفين وحدها وتجتمع عليه ، بل هى قضية أخلاقية

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الرئيس محمد حسني مبارك

تحية طيبة وبعد،

فقد أصيبت الماركسية في الصميم بتفكك الاتحاد السوفييتي وانكشاف آثار تطبيق هذه الأيديولوجية ذات الشعارات الجوفاء، ولكنها لاتزال تواصل مسيرتها في مصر، وتطالعنا وسائل الإعلام كل يوم في إلحاح بأقلام المروجين لها الذين أتيحت لبعضهم فرصة للإذاعة أمثال أحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري، ومن العجيب أن المواقع الثقافية تخلو الآن من التأكيد عليها ويتولى أمرها الماركسيون، فقد تولى أحمد عبد المعطي حجازي رئاسة تحرير (إبداع) والدكتور جابر عصفور رئاسة تحرير مجلة (فصول) ولم يتورع من الكتابة لأصحاب الفكر في مصر يدعوهم إلى المشاركة في تحرير عدد من المجلة في أول عهده بها عن (الأدب والحرية) ويدعوهم إلى تناول الأوجه التي تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربي) ويوضح في تحديد أن العدد سوف يركز (على الحريات التي تتعلق بالإبداع) والحريات ليست إلا ويحيد الدولة الرسمي من دستورها وتكاليفها. ويركز (إلى الكشف عن التقنيات المراوغة التي تلجأ إليها الكتابة تعبيرا عن أحلامها وتجسيدا لمراحل عند غياب الحرية).

ولي أن أتساءل: كيف يطلب أن تشارك الدولة بأموال شعبها في الترحيب على الدين والأخلاق والقيم والنظام تحت شعار الماركسية الأجوف (الحرية) التي لم تكن في تطبيقها عندهم غير السجن والتعذيب والتنكيل والقتل مع الترحيب باستباحة الأديان والأخلاق.

إن الأمر يا سيادة الرئيس قد جاوز حده وأصبح المثقفون لا يعلمون ماذا يريدون: من وراء هؤلاء الماركسيين، أهو وزير الثقافة الضائع في دهاليز الفن أو رئيس الهيئة العامة للكتاب الضائع بين النشوة والإعجاب!

إنني أطالب بوقفة حاسمة ومرفق صورة من الخطاب المرسل إلى من رئيس تحرير مجلة (فصول).

والسلام عليكم ورحمة الله

٠٠٧٣٠٧

محمد مصطفى هدارة

أ.د. محمد مصطفى هدارة
الأستاذ المتفرغ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب
جامعة الإسكندرية

٢٤ فبراير ١٩٩٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهم الأمة كلها ، لأن الحرية مطلب كل إنسان حر ، ولأن الثقافة ملكية مشتركة مع أن الذين ينتجونها أفراد بالذات ، هيأتهم مواهبهم ومعارفهم للتعبير عن روح الأمة وتشخيص وجودها فى الماضى والحاضر والمستقبل ، فعملهم بهذه المثابة عمل قومى ، والدفاع عن حريتهم فى التعبير مسئولية مشتركة ينهض بها الجميع بصرف النظر عن طبيعة أعمالهم ، وقد يتقاعس البعض عن النهوض بهذه المسئولية ، وقد يكيد للثقافة أو المثقفين ، وربما كان منسوبا لهم ومحسوبا عليهم . هكذا رأينا كثيرا من المؤسسات القومية وفى طليعتها رئاسة الجمهورية المصرية تدافع عن حرية الفكر ، كما رأينا مؤسسات وجماعات أخرى تضم أفرادا ينتمون للثقافة صدقا أو كذبا ، تحرق المسارح ، وتصادر الكتب ، وتحارب حرية الفكر ، وتستعدى السلطة على المفكرين والأدباء والفنانين . فلابد أن نعلن على الناس ما تفعل .

هذا هو هدفنا الأول من نشر هذه الرسالة التى لا نقصد بنشرها أن نسىء إلى أحد ، مع علمنا أن نشرها يضع صاحبها فى موقف لا يحسد عليه ، والذنب ذنبه ، فهو الذى اختار لنفسه أن يدس لزملائه ، وهو فى هذا الفعل المشين واحد من آخرين لا يتورعون عن أن يفعلوا ما فعل ، ولهذا ننشر رسالته لأنها لا تعبر عن موقف فردى ، بل تعبر عن مصالح واتجاهات .

ولا شك أن هذه الحقيقة كانت فى اعتبار رئاسة الجمهورية حين بعثت بالرسالة إلينا ، لا لنقرأها ونطويها ، أو نلقيها فى المكان الذى يناسب ما جاء فيها ، بل لننشرها على الناس ، فنحن مؤسسة للرأى والحوار ، ولهذا كان من واجبنا أن نعرض الأمر على جمهور القراء والمثقفين . أقصد أن واجبنا كان تجاوز الجانب الشخصى والنظر فيما تدل عليه الرسالة ، أى تحويلها من مكيدة إلى موضوع للمناقشة .

لن نناقش ما جاء فيها بالطبع لسبب بديهى ، هو أنها تتناول عددا من الكتاب والمثقفين ، والكاتب هو آخر شخص يمكن لشخص آخر أن يشى به ، ذلك لأن الكاتب دائب على الوشاية بنفسه ، فعمله أن يعلن رأيه على الملأ مهما كلّفه هذا

الإعلان من ثمن ، وهو فيما يعلنه عن نفسه أصدق ممن يلفقون له التهم ويخترعون الأكاذيب . وإذا كان باستطاعة أستاذ جامعى أن يشى لدى السلطات ببعض زملائه أو طلابه الذين لا تعرف عنهم هذه السلطات شيئا ، فوشايته بكاتب يحمل قلمه ويجهر برأيه منذ ثلاثين عاما أو أربعين ،وشاية غير ذات موضوع !

سنعتبر إذن هذه الوشاية رأيا فى العمل الذى ننهض بمسئوليته ، وسننشرها لأن من حق صاحبها أن ينشر آراءه ، مع علمنا أنه كان يفضل أن تبقى رسالته هذه سرا غير مذاع ، لكننا معنيون بإذاعته ، لأننا معنيون بنشر آراء الناس فيما نقدمه لهم من أفكار ، ولهذا نستغرب حقا أن يلجأ صاحب الرسالة إلى رئاسة الجمهورية ، لو أنه كان يقصد مجرد التعبير عن رأى كان يستطيع أن يرسله إلينا مباشرة فيجده منشورا . بل لقد طلب منه بالفعل جابر عصفور أن يشارك فى تحرير العدد الذى يستعد الآن لإصداره من مجلة « فصول » . الشرط الوحيد الذى كنا سنشترطه أن يكتب ما يمكن أن يدور حوله حوار موضوعى ، بدلا من أن يلجأ لهذا الأسلوب الذى لا يليق بالأساتذة والمثقفين .

صحيح أن عهودا سابقة كانت تشجع الناس على أن يشوا بزملائهم ويلصقوا بهم التهم ويختلقوا الأكاذيب ، ولهذا انتشرت الوشاية وانتشر الملق والنفاق فى أوساط كثيرة ، واشتغل بها واتخذها سلما لنيل الحظوة مثقفون وغير مثقفين . ويبدو أن صاحب الرسالة ما زال يعيش فى تلك العهود .

إن مؤسسات القمع تنهار فى كل مكان ، وتنهار فى مصر أيضا . ومن المؤسف حقا أن يظل بيننا الآن من يحاول تخويفنا بما لم يعد يخيف ، لكن الذى يخفف من شعورنا بالأسف أن نرى الدولة تختار الحوار الديمقراطى أسلوبا للعمل . وحين يريد البعض أن يعمل معها فى الظلام ضد البعض الآخر ، تسارع هى فتضع كل شىء فى النور ، وهذا هو الأسلوب الذى ينبغى علينا جميعا أن نتبناه .

الحوار بدلا من المصادرة !

الحوار بدلا من الوشاية !

الحوار بدلا من الإرهاب !

مصطف صفوان

الــدنيــا والــدين
بين المسيحية والصين

كان أباطرة الصين يحكمونها بصفتهم نواب السماء . لذا كانت سلطتهم سلطة مطلقة تشمل المجتمع والكون معا ، الزمان والمكان ، ولذا كان اداء الطقوس الدينية عملا من أعمال السياسة . فالسمـاء أو رب الملكوت الأعـلى ، بتعبير النصوص القديمة ، هو ضامن استقرار العرش ، منـه تستمد سلطـة الامبراطـور شـرعيتهـا وهيبتهـا . فالامبراطور ينظم الدنيا أو يخلع عليها نظامها بمراسيم الافتتاح ، ونشر التقاويم ، ومنح الرتب والالقاب ، وتبويب الشعائر والكائنات القـدسية . وعضـوية المكـان بجعله محالا متمايزة ، بحيث لا يخلو ما يبدو فعلا دنيويا من كل طابع دينى ، ولا يخلو الفعل الدينى من مضمون وهدف دنيويين . فأباطرة الصين يمتزج فى أشخاصهم الوجهان العلمانى والقدسى ، دون ما تمايز لأن الفكرة الصينية عن النظام الكونى فكرة شمولية تأبى التقسيم .

هذه الفكرة قد استلهمتها التقاليد الموروثة منذ أقدم العهود . فالملوك والأمراء وكبار القواد والإقطاعيون ألف كل منهم منذ القدم تقديم القرابين إلى الكائنات المقدسة التى تناسب مرتبته ، فلم يكن الدين مجرد انعكاس للنظام السياسى بل سداه ولحمته . فلو أن أحدامنهم قام بطقوس خص بهـا من هو أعـلى منه مـرتبة لعـد ذلك اغتصـابا سياسيا ، أو على الأقل دليلا على إرادة هدامة .

هنا يتبين مدى ما ينطـوى عليه الـدين المسيحى من الخطر على مثل هذا النظام . فهو ، إذ يفصل نفسه عن النظام الاجتماعى السياسى ، ويؤكد سموه ، عليه ، بدلا من الاندماج فيه وتقويته كما تصنع الشعائر المأخوذة عن السلف ، يهدد هذا النظام بالفناء وتقويض الأسس التى ينبنى عليها مجتمع ودولة قائمان على نسق شمولى ، يجهل التفرقة بين الروحى والزمنى .

يدل على الاختلاف بين وجهتى النظـر فى هذا البـاب ما كتبه أديب صينى (والأديب فى الصين شخص رسمى كبير أو بيروقراطى) ، قال : «حدث أخيرا أنى بنيت معبدا

عائليا لأداء الشعائر الواجبة نحو أسلاف (أو عبادتهم)، فرأى أدباء الغرب (يقصد المبشرين) فى ذلك مدعاة للنقاش. قالوا: إن هؤلاء إلا أسياد أسرتك (أو أنسابها). ولكن هناك بالضرورة سيد أعظم. ألا تعرفه؟.. فأجبتهم هازئا: هذا السيد الأعظم هو رب الملكوت الأعلى وليس إلا ابن السماء يحل له فى الصين، بلدنا، تقديم الأضاحى له، لا يجرؤ على ذلك إنسان آخر.»

فلما رأى المبشرون مدى تمسك الصينيين بالطقوس العائلية أو بعبادة الأجداد، وتبينوا أهمية التقوى، بما هى فريضة على الابن نحو الأب فى أخلاقهم، نصحوا أشياعهم بعبادة الله فى المعبد العائلى. ولكن هذه الاستباحة التى تجمع بين إله قادر على كل شىء، خالق للسماوات والأرض، على حد تعبير المبشرين، وبين أسلاف عائلية ليس إلا، قد أثارت الاستنكار. لذا رد مؤلف على هذه الدعوة مستشهدا بفقرة من كتاب الشعائر، فقال: «ابن السماء وحده (أى الامبراطور) يضحى للسماء والأرض، أما الأمراء فيضحون للجبال والأنهار الواقعة فى الأراضى المقطوعة لهم؛ ويضحى كبار القواد فى المعبد المقام لمؤسس سلالتهم؛ أما الأعيان والعامة فيقدمون الضحايا لأسلافهم (المباشرين)... بذا يبين كتاب الشعائر أن عبادة (أو طقوس) هذه الجلالة العظمى المتمثلة فى السماء أمر لا يجوز اغتصابه، وأن هناك نسقا فى تقديم القرابين لا يجوز الإخلال به. وأن يقدس كل إنسان ربا واحدا للسماوات وتصويره فى تماثيل توجه إليها الصلوات كل يوم وكل شهر طلبا للرأفة، فذلك يعنى استجداء السماء من أجل حظوات لا يستحقها واغتصاب عبادة أو طقوس بغير حق، وذلك تدنيس للسماء بمطالب لا محل لها.

إن التفرقة الجارية فى الغرب بين سلطة سياسية متمثلة فى شخص الملك، وسلطة دينية متمثلة فى البابا قد لاحت فى الصين ضلالا مطبقا. كتب مؤلف صينى:

«إنهم يجيزون وجود أميرين فى ممالكهم. أحدهما الأمير السياسى، والآخر الأمير العقائدى. الأول يملك أن يحكم مملكة واحدة، والثانى تنتشر قوته على جميع ممالك العالم. الأول يحكم بحكم الوراثة وينقل وظيفته إلى ذريته لكنه يخضع للعقائدى، ويقدم له العطايا والجزية. أما الأمير العقائدى فيختارونه رجلا ماهرا فى مذهب سيد السماء خلفا للراحل. مثل ذلك مثل السماء تسكنها شمسان، سيدان فى مملكة واحدة. أى جرأة بيديها هؤلاء البرابرة المنحوسون الذين يبتغون زعزعة وحدة الصين (السياسية والخلقية) بإدخال هذا العرف البربرى، عرف الأميرين، عليها!»

ولم يجد المبشرون ردا على ذلك إلا حجة استندت إلى المعلومات الجغرافية الجديدة التى أدخلوها فى الصين. ألا وهى أن عقيدتهم قد سلم بها العالم كله، الصين وحدها لم تسمع عنها. ففى السطور الأولى من كتابه عن **المعنى الحقيقى لرب السماء** يعلن الأب اليسوعى ريتشى أن «جميع البلدان الكبرى، من الغرب إلى الشرق، تتبع سنة رب السماء وتسير عليها.. ولكن أدباء بلدكم يجهلونها لأنهم قلما ذهبوا إلى ممالك أخرى»

بيد أن هذه الحجة ما كانت لتلقى صدى كبيرا فى بلد لا يرى أهله سببا لقبول ملة من الملل إلا بمقدار مساهمتها فى تقوية الأخلاق الاجتماعية، واستقرار الامبراطورية ونشر الرخاء العام بفضل بركاتها فوق الطبيعة. لذا لجأ المبشرون إلى حجة أخرى ألا وهى أن للمسيحية فضائلها السياسية، وأثرها السعيد على الأخلاق: لأنها تعلم

الطاعة . قالوا : كيف يمكن أن يتمرد على السلطة الدنيوية أو المدنية أناس لا مطمع لهم إلا السماء ، يزدرون خيرات الدنيا ؟ ثم هم لم يترددوا فى أن يضعوا الغرب — زورا — فى صورة مجموعة من الممالك تعيش فى سلام دائم بفضل انطوائها تحت لواء رب السماوات والأرض ، هذا بينا كانت الصين تنتقل من سيىء إلى أسوأ .

هذه الحجة أخذت تشق طريقها إلى النفوس حتى كتب أحد المتنصرين : «كيف لا يعود عهد الأسر الثلاث القديمة (وهو عهد مثالى فى نظر الصينيين) إذا نحن أمكننا خشية السماء وخدمتها فى جميع أفعالنا ؟»

لن أطيل بعد ذلك فى وصف تغلغل المسيحية فى الصين ، ووصف الصراع بينها وبين الأوساط الحاكمة من جهة ، ثم بينها وبين الملل الأخرى المنتشرة فى أنحاء الإمبراطورية من جهة أخرى . فأهم من ذلك فى رأيى هو أن هذا التغلغل لم ينجم عن تغير طرأ على إطار الفكر الصينى بل هو قد نجم عن تكيف المسيحية نفسها مع هذا الإطار ، كما تدل على ذلك الحجة الآنفة الذكر .

إن التفرقة بين ما هو روحى وما هو دنيوى ، كما يقول المؤلف الذى أستند إليه فى هذا العرض[1] ، تفرقة أساسية فى الفكر المسيحى . فكل فرد هو فى آن معا ضمير حر وشخص تابع لقوانين بلده ، روح وجسد . لذا كان المبشرون فى الصين كثيرا ما يحتجون بصدق طويتهم وبخضوعهم للإمبراطور وإخلاصهم له . فشئون الدولة ، فيما يقولون ، أمر لا دخل لهم فيه . لأن هناك فرقا جوهريا بين الحقائق الأزلية . التى يعنى بها الدين وبين أمور الدنيا الزائلة ، كالفرق بين الروح السرمدية والجسد الفانى . هذه التفرقات تبدو للمبشرين أمورا طبيعية حتى أنهم يعجزون عن أن يتصوروا كيف يمكن الا يشاركهم فيها الفكر الصينى . فإن تبين لهم أحيانا غيابها عن هذا الفكر ، لم يستخرجوا نتائجه . فهم عاجزون عن أن يتصوروا خلو مقولاتهم الفكرية من كل ضرورة تفرضها على الجميع ومن أن يتصوروا إمكان قيام حضارات نامية على أسس مختلفة ..

يبقى أن نسأل : هل صحيح أن أوروبا تدين بتقدمها فى المحل الأول إلى مبدأ الفصل بين الدين والدولة ، أو بين الروحى والزمنى ؟ هناك اعتباران يحولان دون انضمامى إلى هذا الرأى .

الأول : هو أن الصراع بين الدولة والكنيسة لم يكن فى حقيقته ، كما بينته فى الصفحات التى قدمت بها مقال لابويسيه عن العبودية المختار ولم يكن صراعا بين سلطة زمنية وأخرى روحية بل صراعا بين قوتين تريد كل منهما الاستحواذ على الدين والدنيا معا . هذا الصراع — وليس الفصل — هو الذى مهد الطريق لتقدم أوروبا ؛ فبفضله أمكن أن تترعرع باللعب بين القوتين طبقة من المثقفين دانت بظهورها فى المحل الأول إلى الحضارة الإسلامية . ولا أغالى إذا قلت إنها هى التى غيرت وجه العالم — وهو الأمر الأشبه بالمستحيل ، فى بلد تتصدى فيه للمثقفين سلطة تنفرد بالحكم ، سواء كانت سلطة علمانية أم دينية . ومنه نقيس مدى النكبة التى يتردى فيها العالم الثالث والتى لا يخفف منها أن أوساط الناس ينتمون إلى حلمهم ، قبل الانتماء إلى وطنهم ، وأن حلمهم اليوم اسمه الاستهلاك لا التثقف . سواء فى هذا العالم أو فى غيره .

الاعتبار الثانى : هو أن إمبراطور اليابان كان يلقى إلى الحرب العالمية الثانية تأليها لا يقل عن تأليه إمبراطور الصين ، وأن هذا التماثل لم يحل دون قيام فارق حاسم : ذلك أن إمبراطور اليابان كان حكما أكثر منه حاكما ، أى أنه كان بمثابة دستور حى تحتكم إليه عند الضرورة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأحزاب المتناوبة على الحكم لا سلطة تنفيذية .

لذا لم يكن السؤال الذى تجب اليوم مواجهته على المفكرين الإسلاميين هو : هل الإسلام دين فقط أم دين ودولة ؟ بل هل تقضى تعاليم الإسلام بأن تستأثر بالحكم سلطة واحدة ، سواء كانت فردا أو حزبا أو زمرة من العسكريين أو جماعة من العلماء ، أم هى تسمح بأن تتداول الحكم احزاب يقوم بعضها رقيبا على البعض الآخر دونما حاجة إلى إسكاته بحد السيف ، على اى نحو ، وفى اى حدود ؟

الأمر الذى لا شك فيه إلى ان يلقى هذا السؤال جواباً له هو ان حكما دينيا يتسع للتناوب على الحكم ، بوجه من الوجوه ، افضل من حكم علمانى يستبد به ؛ لأنه إذا كانت كل سلطة مفسدة ، فالسلطة المطلقة مفسدة مطلقة .

I. Lacquqs Grqrnet, chine ex chriutiariuune, julliuarqlv Pariu, 982v

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جابر عصفور

من التنوير إلى الإظلام

السؤال الملح المؤرق الذى لا يفارق ذهن المرء وهو يتابع مسيرة التنوير ، فى مصر المحروسة ، هو : ماذا حدث للتنوير ؟ إن الزمن الذى نعيشه يبدو مناقضا للتنوير ، معاديا له ، فرمال الإظلام تزحف من الصحراء على الوادى لتحجب ما تأسس من استنارة ، وسيوف الجهالة تحاول استئصال ما ترسخ من مبادىء للعقلانية ، ورماح التعصب لا تكف عن مناوشة كل ما ورثناه من وعى نقدى ، وأقدام التقليد تدوس فى غلظة جاسية على كل ما يولده السؤال من تطلع إلى أفق معرفى لاحدّ لفضائه .

ويبدو المشهد الذى نراه كئيبا : مقص الرقيب يمزق الأفلام والتمثيليات والمسرحيات باسم السياسة مرة ، والأخلاق أخرى ، والدين مرات ، فلا يستمتع المشاهد بالفيلم أو المسرحية أو التمثيلية إلا بعد أن يشوّه مقص الرقيب مصدر المتعة الجمالية ، فيحذف حتى قبلة الزوج لزوجه ، وأجهزة إعلام تبث خطاباً أصوليا ، يغذى فى الأفئدة روح التعصب ، وفى العقول بذور التقليد . وصحف تغلق صفحات الأدب والفكر والثقافة فى رمضان ، كما لو كانت تغلق القمقم على العفاريت التى تختفى فى الشهر الفضيل . وأرصفة تحتلها كتب رائحة عن عذاب القبر ، وسؤال الملكين ، وحديث الذبابة وأفضلية النقاب على الحجاب ، وذم السماع ، وإلجام العوام عن الكلام ، لا ينافسها فى الرواج سوى كتب الألغاز والأبراج . وطلاب يُوقِفون محاضرات العلم فى كليات الجامعة بحجة أداء الصلاة ، ويرهبون أقرانهم ليغدو الانصياع فريضة ، والحجاب وقاية ، والحفلات مجونا ، والفنون حراما ، والاختلاط بين الجنسين إثما وفجورا . وأساتذة يستجيبون إلى إرهاب طلابهم الملتحين مخافة الاتهام بالكفر ، وعمداء كليات يرتعدون فى كراسيهم إذا غضبت عليهم جماعات الإسلام السياسى فى الجامعة . وحرس جامعى وأجهزة شرطة كانت تتولى حماية ذلك كله ورعايته ، بحجة القضاء على نفوذ الطلاب الشيوعيين

والناصريين بما يمكن أن يكون نقيضهم من عناصر التطرف الدينى ، إلى أن انتهى الأمر كله إلى واقعة « **المنصة** » حيث امتدت قرارات التكفير وإقامة الحد من الرعية إلى الراعى ، ومن المحكومين إلى الحاكم ، الذى أصبح فرعونا فى أعين من شملهم بعطفه ورعايته . ولم تنقطع ، رغم هذه الواقعة ، الكارثة ، رصاصات المتطرفين ومتفجراتهم ، ومداهم وسيوفهم وحرابهم ، وأراضيهم المحررة من سلطة الدولة ، فتنطلق الرصاصات غيلة ، والسيوف غدرا ، وترتفع السياط قمعا • تنال المخالفين فى الرأى والفكر ، بما يجعل الإرهاب ينسرب فى الهواء كما ينسرب السم فى الشرايين . وملتحون ومعممون من مشايخ وأمراء فرق ناجية ، يُجلسون أنفسهم مجلس السلطة التشريعية والقضائية والتنفيذية ، بلا سند من دستور أو قانون ، فيجعلون من تأويلاتهم الخاصة دينا ، ومن دينهم التأويلى قانونا ، ومن قانونهم الخاص قضاء . ومن قضائهم سلطة فوق أعلى سلطة فى الدولة .

وقاض يحكم فى ظل قوانين الطوارىء - بالحبس ثمانى سنوات وغرامة مالية على أديب (بغض النظر عن القيمة الأدبية لعمله ، فليس ذلك من شأن القضاء بل النقاد) وصاحب مطبعة وناشر ، لتأليف رواية وطبعها وتوزيعها ، وذلك فى بلد لم يفكر قاضيها (فى الثلاثينيات) فى حبس مؤلف كتب مقالا فى جريدة بعنوان « **لماذا أنا ملحد ؟** » وقام بنشره فى كتاب « تعميما للفائدة » . ومصادرات متعاقبة للكتب ، مرة « **ألف ليلة وليلة** » باسم التزمت الأخلاقى ، وأخرى « **الفتوحات المكية** » . باسم التقاليد النقلية للسنة ، وغيرهما من الأعمال التى شملت « **أولاد حارتنا** » لنجيب محفوظ ، و « **فقه اللغة العربية** » للويس عوض ، و « **الاسلام السياسى** » و « **الخلافة الإسلامية** » و « **أصول الشريعة** » لسعيد العشماوى ، و « **قنابل ومصاحف** » لعادل حمودة ، و « **وراء الحجاب** » **لسناء المصرى** ودور نشر تتأسس بأموال النفط الأسود لتأخذ على عاتقها مواجهة « **التنوير** » الذى انقلب إلى شيطان رجيم ، فأصبح قتاله فريضة غائبة يسترجعها المقلدون . وصفحات تفردها جرائد ومجلات لإرهاب المبدعين والمفكرين بتهم الكفر والالحاد . ومندوبون عن مؤسسة دينية ، هى إدارة البحوث والتأليف بالأزهر ، يتجولون بين أجنحة معرض القاهرة الدولى للكتاب ، فى رابعة النهار ، ويقومون بمصادرة ما لايعجب إدارتهم من كتب ، كأنهم رسل محاكم التفتيش ، لكن فى العقد الأخير من القرن العشرين ، دون مراعاة لأحكام الدستور أو مواد القانون .

ولكى تكتمل كآبة المشهد لابد من إضافة ملحقات أخرى إلى عناصره خصوصا ما يتصل بمؤسسات من حولنا ، تهتز رعبا من أى ابتزاز باسم الدين ، فتستجيب إلى الإرهاب الكلامى لتأويلات من يدّعون الحديث بلسان الدين ، وتتراجع أمام فتاوى من لاحق لهم فى تحريم إعمال العقل عند المواطنين . وذلك فى بلد لم يكن رئيس نيابتها **محمد نور** (عام ١٩٢٧) يضطرب أمام بلاغ يقدمه شيخ الجامع الأزهر نفسه (ومعه تقرير من علماء هذا الجامع وبلاغ آخر من عضو فى مجلس النواب) باتهام مفكر من المفكرين بالكفر ، **هو طه حسين** ، بل يستجيب إلى البلاغات الاستجابة القانونية ، فيحفظها فى إطار دستور ١٩٢٣ ، الذى كان ينص على أن حرية الرأى مكفولة ، وأن لكل إنسان الإعراب عن فكره بكل الوسائل ، فى حدود القانون الذى يصون هذه الحرية ، ويحمى حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط ، فى دولة مدنية حديثة ، دين الأغلبية

فيها الإسلام الذى يقوم على التسامح والمجادلة بالتى هى أحسن .

وكان ذلك قبل سنوات طويلة من هذه السنوات التى نعيشها ، والتى رأينا فيها من يتبجح على إخوتنا الأقباط باسم الإسلام ، محاولا أن ينفى عنهم حقوق المواطنة ، ضمنا أو صراحة ، ولا يتورع عن إرهابهم باسم « إسلام » يدعى الحديث باسمه ، فيقمع حرية فكرهم الذى هو فكر هذه الأمة ، وأساس مكين من أسس نهضتها . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يصف **لويس عوض** ـ على سبيل المثال ـ بأنه رسول التبشير ومندوب الصليبين والمفسد الأعظم والعدو الأقبح للإسلام والمسلمين . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يريد أن يهبط بالأقباط إلى المرتبة الدنيا التى يدفعون معها « **الجزية** » وهم صاغرون ، فيسلبهم حقوق المواطنة ، فى وطن قامت نهضته كلها على مبدأ وحدته القائل : « **الدين لله والوطن للجميع** » ، وهو مبدأ يجعلنا نعتز بما أنجزه **خليل مطران وشبلى شميل وفرح انطون وسلامة موسى ولويس عوض وادوار الخراط وغالى شكرى وغيرهم** ،

اعتزازنا بما انجزه رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعباس العقاد وطه حسين ومحمد مندور ويوسف إدريس وصبرى حافظ وغيرهم،بالقدر الذى نفخر بما حققه نجيب محفوظ وبطرس غالى من مكانة عالمية ، هى تكريم لوطنهما الذى شكل وجدانهما ووعيهما وإبداعهما بأزمنة تنويره وليس بأزمنة إظلامه ، أعنى هذا الوطن الذى لا يزال دستوره الحالى ينص على المساواة فى حقوق المواطنة ، وعلى أن المواطنين ـ أمام القانون ـ « متساوون فى الحقوق والواجبات العامة ، لا تمييز بينهم فى ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو الدين أو العقيدة »

ومن المفارقات المؤسية أن تسكت هذه المؤسسات على اتهام المواطنين بالكفر ، وهو اتهام لابد أن يخضع لطائلة القانون ، ما ظل الإيمان علاقة بين المرء وربه . وبدل أن تتصدى هذه المؤسسات لمن يلقى باتهام الكفر على عواهنه ، ومن يرهب المواطنين أو يميز بينهم بسبب الدين أو العقيدة ، أى بضد ما نص عليه الدستور والقانون ، تقوم هذه المؤسسات بمصادرة كتابات من يقع عليه الاتهام بالكفر ، وتعاقبه بألوان العقاب المادى والمعنوى ، دون أن تتصدى لمن يجرّم الأبرياء ، ويفرّق بين المواطنين . وكأن لسان حال هذه المؤسسات يقول : من ذا الذى يجرؤ على محاسبة من يحكم على المبدعين والمفكرين باسم الإسلام ، أو يهاجم **طه حسين أو نجيب محفوظ أو إحسان عبد القدوس أو يوسف إدريس أو زكى نجيب محمود أو توفيق الحكيم** ، فيشكك فى عقيدتهم حينا ، ويحكم على بعضهم بالكفر أحيانا ، فاستخدام « الدين » سببا للهجوم يوقع الرعب فى القلوب ، ولا يملك أحد معه الاعتراض على « **ميزان الإسلام** » الذى يمسك به من يتحدثون باسمه .

إن استخدام لفظة « **الإسلام** » فى هذا المقام ، يضفى على كل ما هو اجتهاد بشرى طابعا يجاوزه ، ويدعم الحكم « الفردى » الذى يحتمل الخطأ بإيهام نسبته إلى الشريعة التى لا تقبل الخطأ ، فتنتقل عدوى الحسن من صفة « الإسلامى » إلى الموصوف بها ، وتوقعه موقعها ، فيقع الموصوف موقع القبول والتصديق والتسليم والإذعان لسطوة دلالته . وينطوى استخدام تعبيرات من مثل « فى **ميزان الإسلام** » على الإيهام نفسه ، حيث يتحول ميزان الطائفة فى الحكم ، أو ميزان المجموعة فى الرأى ، أو ميزان الفرد فى التأويل (وكلها موازين معرضة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للخطأ ، لأنها موازين بشرية ، لا تفارقها أهواء ذاتية ومآرب نفعية) إلى ميزان الدين الذى هو من عند الله وليس من عند البشر ، فلا يقبل الحكم أو الراى أو التأويل طعنا أو نقضا أو شكا ، فى هذه الحالة ، وينصرف الذهن عن بشرية الحكم بالتكفير ، وإمكان وقوعه فى الخطأ ، فيقع فى حوق الظن وهم يقينية هذا الحكم ، وتسقط الصفة سحرها على الموصوف بها ، ويكتسب ما تضاف إليه كلمة « الإسلام » يقينية المضاف إليه ودلالاته المقدسة ، فيغدو قابلا للتصديق والتسليم ، باعثاً على الطاعة له والإذعان لمقتضاه ، ويتعدى بالمستمع من إمكان الشك إلى ثبوت اليقين ، ومن ثم من استجابة النزوع إلى استجابة الفعل . وعندئذ تحقق اللغة وظيفة من وظائفها القمعية ، وتفلح فى الوصول بهذه الوظيفة إلى الغاية التى يقصد إليها من يستخدمها لإرهاب المتلقين ، فيقضى بواسطتها على كل معاندة عقلية محتملة يمكن أن تواجهه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع ، بعيدا عن إيهام اللغة ، واستراتيجيات التوظيف القمعى لها ، فإن من حق كل أحد أن يتحدث باسم الإسلام ، فهما واجتهادا وتفسيرا وتأويلا ، ما دام قد اكتملت له أدوات الفهم والاجتهاد ، وأتقن العلوم المعينة على التفسير والتأويل ، فالإسلام لا يعرف الإكليروس ولا يميز طبقة رجال الدين عن سائر الطبقات . والإسلام قد ارتفع عن أن يجعل واسطة بين العبد وربه ، فيما أكد **طه حسين** من قبل . وليس فى الإسلام سلطة تحتكر المعرفة أو تحجبها عن بقية المسلمين ، فالاجتهاد حق للعقلاء القادرين عليه دون تمييز . وليس من حق أحد أن يحاكم غيره باسم الإسلام ، أو يزن إخوته المواطنين **« فى ميزان الإسلام »** فالاجتهاد شىء والمحاكمة شىء آخر ، والمخالفة مسألة وإصدار الحكم على الضمائر مسألة أخرى ، والإصابة والخطأ فى التأويل حالة ، والكفر والإيمان حالة ليست من جنس الأولى . ومن يحكم على غيره بالكفر باسم الإسلام ، أو يُعلى من كفة بعض المسلمين على بعض **« فى ميزان الإسلام »** فإنه يدعى المطابقة بين نصوص الدين واجتهاد البشر فى فهمها ، ويلغى حتمية المغايرة البشرية فى الاجتهاد والتفسير والتأويل ، ويدمّر معنى المساواة بين المواطنين فى الحقوق والواجبات ، ويغتصب سلطة القاضى الطبيعى للمواطنين ، فيبطل الدستور والقانون .

وبعيدا عن الوظيفة القمعية للغة ، فلا محل للإرهاب بادعاء أن « **الحاكمية لله** » فهذه الحاكمية لا تتحقق إلا فى « ميزان » البشر ، **ومن منظور عقولهم ، واجتهادهم فى فهم** نصوص الدين ، **والمغايرة بينهم فى فهم هذه** النصوص وتأويلها ، **لعوامل متعددة ومصالح متباينة** . وهى **عوامل ومصالح أدت إلى ان تختلف** « حاكمية » عن أخرى ، كما أدّت إلى تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، وإراقة بعضهم دماء بعض . وليست عبارة « **الحاكمية لله** » وصيغتها سوى تخييل لغوى ، مجلى آخر من مجالى التوظيف القمعى للغة ، يخفى وراءه تبرير أن يتحكم البعض فى غيره بتأويل النصوص الدينية ، وأن تصل مجموعة إلى الحكم أو الملك باحتكارها معرفة الشريعة والإنابة القمعية عنها فى حكم البشر ، تحقيقا للمبدأ القديم القائل : إن الملك بالدين يقوى .

- ٢ -

إن أى مقارنة بين أزمنة تنوير هذا الوطن والزمن الذى نعيش فيه تبدو فى صالح الماضى للأسف ، كما لو كنا نتراجع إلى الوراء بدل أن نندفع إلى الأمام ، ونتقهقر صوب ظلام التخلف بدل أن نستقبل أنوار التقدم .

ولنتذكر روح التسامح الذى ظلّل حوار **محمد فريد وجدى واسماعيل أدهم وأحمد زكى أبو شادى** عام ١٩٣٧ ، فيما أشرت إليه فى المقال السابق ، ولنتذكر ـ مما لم أشر إليه ـ روح التسامح الذى ظلل ، قبل ذلك بسنوات عديدة ، حوار **فرح انطون** (١٨٦١ ـ ١٩٢٢) مع المجددين فى الفكر الإسلامى ، أمثال **الأفغانى** (١٨٣٨ ـ ١٨٩٧) **ومحمد عبده** (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) . وكان ذلك حين رد **فرح أنطوان** بما يخالف ما ذهب إليه **الأفغانى** فى « **الرد على الدهريين** » وتحديد مذهب « **النيتشريين** » . ورأى فى أفكار **الأفغانى** « ما يقطع سبيل الارتقاء على أمم المشرق الإسلامية ، ويناقض المصلحة المدنية فيه ، ويحل عزائمها » . فلم ينل أحد من **فرح** أنطون .

وكان ذلك حين اشتبك **فرح أنطون** نفسه **ومحمد عبده** تلميذ **الأفغانى** فى مناظرة مهمة ، حول ما كتبه **فرح أنطون** عن فلسفة **ابن رشد** واضطهاده ، وعن الموازنة بين إرهاب المسيحية والإسلام للمفكرين والمبدعين ، فيما بدأ بنشره فى مجلة « **الجامعة** » التى انشأها بعد قدومه إلى الإسكندرية عام ١٨٩٧ . واستمرت المناظرة ما بين صفحات « **المنار** » و « **الجامعة** » فى مفتتح هذا القرن ، دون أن تصادر هذه المجلة أو تلك ، أو يطالب الإمام ، وكان مفتى الديار المصرية فى هذا الزمان (أو تلميذه الشيخ **محمد رشيد رضا** ، وكان على النقيض من أستاذه عنيفا فى الخطاب ، ضيق العطن فى الحوار ، داعية إلى « التعصب » فى شؤون العقيدة) بمعاقبة **فرح أنطون** الذى قارعه الحجة بالحجة ، والمقال بالدراسة المطولة . وذلك فى ستة ردود وست إجابات متعاقبة ، فى حوار ثرى ، ينطق باحترام الشيخ للأفندى الذى يبشر بالعلم والعلمانية ، ويدعو إلى « **إنسانية جديدة** » ، واحترام الأفندى لرجل الدين الذى يفتى بعلم ويجادل بالتى هى أحسن ، ولا يفرق فى آداب الجدل بين مسلم أو نصرانى . وقد قام **فرح انطون** بنشر هذا الحوار ضمن كتابه « **ابن رشد وفلسفته** » . واحتل الحوار ما يقرب من ثلثى صفحات الكتاب الذى صدر من الاسكندرية فى الأول من يناير ١٩٠٣ ، ضمن مطبوعات مجلة « **الجامعة** » .

وأهدى الرجل كتابه إلى عقلاء الشرقيين فى الإسلام والمسيحية وغيرهما ، وأكد ، فى الإهداء ، أنه يعرف أن الوفا من أخوته المسلمين والمسيحيين لا يوافقون على ما جاء فيه ، وأنه لا ينفك عن النداء بأن هذا الاختلاف فى الآراء وفى المبادىء إنما هو من طبيعة البشر ، وأن احترام هذا الاختلاف هو بداية التقدم الذى لا يتحقق إلا عن طريق :

> **« احترام حرية الفكر والنشر احتراما مطلقا لتنجلى الحقائق والمبادىء شيئا فشيئا . وهو أمر وإن كان من أوليات العلم والأدب إلا أن البشر لم يتعودوه بعد ، ولا يتعودونه أبدا ، إذا لم يعضده عقلاؤهم . ولذلك وضعنا هذا الكتاب تحت حماية هؤلاء العقلاء » .**

وكان الكتاب ـ كالمقالات التى هى أصله ـ يهدف إلى تحقيق أمرين : أولهما يرتبط بالكشف عن أخطار الاضطهاد الذى يعوق حرية الفكر ، من خلال دراسة حالة **ابن رشد وفلسفته** ، والكشف عن جوانبها التنويرية التى لا تجعل للعقل حداً يقف عنده ، أو قيدا يعوق حركته فى البحث والمعرفة . وثانيهما الكشف عن مضار مزج الدنيا بالدين ، إقرارا لمبدأ فصل الدين عن الدولة المدنية الحديثة ، وتأكيدا لموقف عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهما ، ممن يطلبون وضع أديانهم فى جانب مقدس محترم ، ليتمكنوا من مواجهة تيار التمدن الأوربى الجديد ، وإلا جرفهم جميعا وجعلهم مسخَّرين لغيرهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى إطار هذين الهدفين ، كتب **فرح انطون** عن الاضطهاد فى النصرانية والإسلام بما رد عليه الشيخ الإمام **محمد عبده** تفصيلا . ولكن **فرح انطون** عاد فأوضح الكثير من أفكاره ، فى تعقيبه على ردود الإمام ، ومن ذلك ما أوضحه فى العلاقة بين العلم والدين .

فهو يستبدل بمحاولة ابن رشد القديمة فى الوصل بين الحكمة والشريعة محاولته الحديثة فى الفصل بين العلم والدين وذلك على أساس أن العلم يجب أن يوضع فى دائرة العقل لأن قواعده مبنية على المشاهدة والتجربة والامتحان . وأما الدين فيجب أن يوضع فى دائرة القلب لأن قواعده مبنية على التسليم بما ورد فى الكتب السماوية من غير فحص فى أصولها . وليس يجوز ، فيما يرى **فرح انطون** ، أن يقال إن هذه القسمة إلى عقل وقلب بدعة فى العلم أو هدم لسلطانه ، بحجة أن العلم يريد البحث فى كل شىء وكل أصل ، فالعلم نفسه لا ينكر عجزه فى بعض الأحيان . وهو حر مطلق الحرية فى معتقد أصحابه . ولكن لا يجوز أن يتخذ العلم حريته هذه ذريعة فى العدوان على مبادىء غيره ، وإيجاب تطبيقها على مبادئه ، فإن برهان العلم مخالف لبرهان القلب ، ولا ينطبق هذا على ذاك ، ولا سبيل إلى إثبات أحدهما عن طريق الآخر ، لا ختلاف الوظيفة . ولذلك يجب أن يعيش العلم والدين فى هذه الأرض جنبا إلى جنب فى سلام وأمان ، دون أن يرهب ممثلو أحدهما ممثلى الآخر ، فكلاهما نافع وضرورى لهذه الإنسانية المسكينة .

ومن أجل مستقبل هذه الإنسانية ، يكتب **فرح انطون** عن ضرورة ما يسميه مبدأ « **التساهل** » فى مواجهة مبدأ « **التعصب** » الذى كان يلح عليه **محمد رشيد رضا** (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥) فى مجلة « **المنار** » ، وذلك بوصفه مبدأ أساسيا من مبادىء تحرير الفكر فى الفرد ، وتحقيق النهضة فى الأمة ، والتقدم فى الإنسانية . وقد كان **فرح انطون** ممن يؤمنون أن البشر يعيشون حضارة إنسانية واحدة ، لا فارق فيها بين شرق وغرب (خصوصا حين يختفى منطق الاستعباد والاستغلال) غايتها تتميم النوع الإنسانى ، والسير به فى مدارج التقدم الذى لا يتحقق إلا بإعمال مبدأ « **التساهل** » . وكان يقصد بهذا المبدأ (الذى يترجم به المصطلح الأجنبى Tolerance) إلى « **التسامح** » الذى لابد منه فى تقبل الاختلاف الطبيعى بين البشر ، والبدء من قبول هذا الاختلاف بوصفه السبيل الأمثل للوصول إلى المعرفة التى ليست حكرا على طائفة دون أخرى ، والتى لا تتكشف إلا من خلال المخالفة التى تقوم على السماحة فى تقبل المغايرة ، مهما كانت الصدمة التى توقعها ، فالحقيقة لا يتم التوصل إليها إلا باختلاف العقول ، ويزداد الطريق إليها يسرا ، عندما تحوطه رعاية العقلاء فى الإسلام والمسيحية .

ويؤكد **فرح انطون** أن المفكرين أفادوا من هذا المبدأ ضرورة أن لا يدين الإنسان أخاه الإنسان على أساس دينى ، فالدين علاقة خاصة بين المرء وربه ، والإنسان لا ينبغى أن يحاور أخاه الإنسان إلا من حيث هو إنسان فحسب ، بغض النظر عن مذهبه الدينى . وليس فى ذلك ما يخالف أصل الدين ، فكما أن الله يشرق بشمسه على الصالحين والطالحين معا ، فالأجدر بالإنسان أن لا يبخل على أخيه الإنسان بحرية المعتقد ، ففى ذلك معنى الإخاء الحقيقى ، والتقدم الفعلى . ولا إخاء ولا تقدم إلا بحوار العقول الذى ينطلق من التسليم بأن العقل ، لا يعرف حدا لبحثه ، ومتى وُضع له حد فإن ذلك بمثابة خنقه وقتله .

وفى إطار هذا المبدأ ، يحدد **فرح أنطون** أساس الاختلاف بين الدولة المدنية الحديثة والدولة الدينية ، فالأولى تبدأ من إقرار الحكومة حق الاختلاف ، ولا تزعم احتكارها للمعرفة وأدواتها ، أو تزعم حكومتها حقها المطلق فى احتكار السلطة ، بل تسلم بمبدأ تداولها ابتداء ، ولا تصادر على حق مخالفيها فى الاجتهاد أو الاعتقاد ، أو حتى العمل على إسقاطها بالوسائل الديمقراطية ، وتصون هذا الحق عملا بالدستور والقوانين ، كما يصون الشعب حقوقه بالفصل بين السلطات ، ومن ثم يأمن كل إنسان على نفسه وغده فى هذه الدولة . ويعنى **فرح أنطون** بالإنسان ، فى هذا السياق ، الإنسان من حيث هو إنسان فقط ، أى بغض النظر عن دينه ومذهبه ؛ ومن حيث هو صاحب حق فى كل خيرات الأمة ومصالحها ووظائفها الكبرى والصغرى ، حتى رئاسة الأمة نفسها . وهذا الحق لا يكون للإنسان من يوم يدين بهذا الدين أو بذاك بل من يوم يولد :

وبناء على ذلك إذا كان زيد مسلما وخالد مسيحيا ويوسف يهوديا ... وديدرو كافرا معطلا يجحد كل الأديان ، ولا يعتقد بشىء قطعيا - فهذه مسألة بينهم وبين خالقهم عز وجل ، ولا تعنى البشر ، ولا يجوز لهؤلاء أن يتدخلوا فيها ، ولا أن يحرم أولئك بأى سبب كان شيئا من حقهم الإنسانى الذى تقدم ذكره .

أما الدولة الدينية (الحديثة) فهى قائمة على حكومة بشرية فى النهاية ، منحازة لما ينتجه القائمون عليها من تأويل للنصوص الدينية ، وهى دولة قائمة على « **التعصب** » ، مناقضة لمعنى «**التساهل**» الذى هو حق الاختلاف ، ومعنى الإنسانية التى هى الإخاء العام الذى يقصر دونه كل إخاء . وتعتقد الحكومة الدينية أن الحقيقة فى يدها وحدها ، وأن قواعدها وتعاليمها هى الحق الأبدى الذى لا يداخله أقل شك ، وما عداه كفر وضلال ، فلا تداول لسلطة ، ولا فصل بين سلطات ، ولا مخالفة لما تراه هى أو تحدده بوصفه الحق - الحقيقة . وهى تمايز بين البشر خارج معنى الإنسانية ، فتقيم التراتب بين رعاياها ، على أساس قربهم أو بعدهم عن التصديق بتأويلها المعتمد ، فإذا اختلف معها فرد من أفراد الرعية ، أو طائفة من طوائفها ، فإن اختلافهما يوقعهما فيما يذيقهما عذاب الدنيا قبل عذاب الآخرة ، فلا يأمن فيها أحد على نفسه أو على غده ، ولا يجرؤ فيها أحد على الخروج على القواعد المقررة له من أعلى ، أو المراتب الاجتماعية المفروضة على الجميع من فوق ، فتنتفى معانى « **المواطنة** » و « **المساواة** » و « **الحرية** » و « **العدل** » .

ولقد بدأ مفتى الديار المصرية ، الإمام **محمد عبده** ، حواره مع **فرح أنطون** ، حول ما كتبه عن **ابن رشد** ، بأن نشر فى مجلة « **الجامعة** » نفسها مقاله الأول الذى نشرته « **المنار** » فى الوقت نفسه ، وقال فى مفتتح هذا المقال :

« **لو كانت منزلة الجامعة «من نفسى منزلة غيرها من المجلات التى لا يعنى كاتبوها إلا بنقل ما يقع تحت أنظارهم ، أو تحبير ما يعبر عن أهوائهم وأفكارهم ، من دون عناية بتقرير الحقيقة ، ولا رعاية لمعتقدات القراء - لوجدت من شواغل عملى ما يصرفنى عن ذكر ما عرض فيها ، لكنها من المجلات التى لو أهملت مباحثها من إنعام النظر فيها ، وجعلتها فى جانب عما تستحقه من النقد ، لبخستها حقها ، ونبوت بها عن موضعها** » .

واختتم الإمام هذا المقال بقوله :

« **ولعل الجامعة لا تعتب على الكاتب فيما كتب . وفيما أجاب به من طلب . فقد وفّى حقا لها لو أغفله مع علمها بالقدرة عليه ، لحق لها أن توجه العتب إليه** » .

وتلك كلمات تنطق بأدب مفتى الديار المصرية وكبير مشايخها ، وأبلغ متكلميها فى هذا المجال ، وتؤكد ما كان يحرص عليه هذا الإمام الجليل من تأكيد مبدأ المجادلة بالتى هى أحسن ، وعدم التسرع فى اتهام المناظر لمن يحاوره ، وفق هواه أو تقلب مزاجه . ولأن الإمام يؤمن أن العقل هو حجة الله على عباده ، ويرى ضرورة إعمال العقل فى فهم أمور الدنيا والدين جميعا ، فإنه كان يؤكد « أن **العقل هو ينبوع اليقين** » وأننا « **منحنا العقل للنظر فى الغايات ، والأسباب والمسببات ، والفرق بين البسائط والمركبات** » . وكان يربط بين تقدم المسلمين وازدهار العقل ، ويصل الجمود والتقليد بتخلف المجتمع وشيوع طبائع الاستبداد فيه ، وخضوعه إلى تسلط حكام ظالمين ، ففى ذلك ما يقمع العقل ، ويحجر على الفكر ، إذ لا يقمع حرية الفكر سوى المتسلطين من الحكام والمتجبرين من الساسة ، وضعاف الحجة من العلماء الذين يعملون فى خدمة هؤلاء الحكام ، فينقلبوا إلى أشباه لهم .

وقد نشر الإمام تعقيباته وردوده فى ستة مقالات متتالية من « **المنار** » وبدأ نشر المقال الأول فى الجزء العاشر من المجلد الخامس ، الصادر يوم الأربعاء الموافق ٢٠ أغسطس ١٩٠٢ ، وكان بعنوان « **الفيلسوف الوليد بن رشد** » ، وهو الرد الأول على « مجلة الجامعة الغراء » . ونشر المقال السادس والأخير ، فى الجزء الخامس عشر من المجلد نفسه وقد صدر فى أول نوفمبر ١٩٠٢ . وكان يحمل العناوين التالية : « **الإسلام والنصرانية . مع العلم والمدنية . حرية العلم فى أوربا الآن ونسبتها إلى الماضى والحاضر فى الإسلام** » . وتوقف الإمام تفصيلا ، ابتداء من المقال الثالث (المنار - ٤ سبتمبر ١٩٠٢) عند علاقة الإسلام بالعلم بحكم أصوله ، ونتائج هذه الأصول من حيث أثرها فى العلم . وأوضح الإمام فى المقال الرابع (المنار - ١٨ أكتوبر ١٩٠٢) أن الدين الإسلامى لا يقف موقفا عدائيا من العلم ، لأنه يحثّ عليه . ولا يضطهد رجاله أو يحول بينهم وبين التقدم ، أو يحجر عليهم فى ضروب التفكير وطرائق الاستدلال وسبيل الكشف والاكتشاف . بل على النقيض :

« **كان الدين هو الذى ينطلق بالعقل فى سعة العلم ، ويسبح به فى الأرض ، ويصعد به إلى أطباق السماء ليقف به على أثر من آثار الله ، أو يكشف به سرا من أسراره فى خليقته ، أو يستنبط حكما من أحكام شريعته ، فكانت جميع الفنون مسارح للعقول ، تقتطف من ثمارها ما تشاء ، وتبلغ من التمتع بها ما تريد** » .

ويؤكد الإمام أن « الجمود » فى فهم الإسلام هو سبب ضعف الإسلام اليوم ، وسبب اضطهاد العلماء قديما وحديثا ، وأن سبب هذا الجمود هو الساسة والسياسة :

« **السياسة تخاف خروج فكر واحد من حبس التقليد فتنتشر عدواه ، فينتبه غافل آخر ، ويتبعه ثالث ، ثم ربما تسرى العدوى من الدين إلى غير الدين ، إلى آخر ما يكون من حرية الفكر يعوذون بالله منها . فإن شئت أن تقول إن السياسة لا تضطهد الفكر أو الدين أو العلم فأنا معك من الشاهدين . أعوذ بالله من السياسة**

ومن لفظ السياسة ، ومن معنى السياسة ، ومن كل حرف يلفظ من كلمة السياسة ، ومن كل خيال يخطر ببالى من السياسة ... ومن ساس ويسوس وسائس ومسوس .... هذه السياسة ، سياسة الظلمة وأهل الأثرة ، هى التى روجت ما أدخل على الدين مما لا يعرفه ، وسلبت المسلم أملا كان يخترق به أطباق السماوات ، وأخلدت به إلى يأس يجاور به العجماوات » .

وإذا كانت هذه السياسة هى التى أدّت إلى الجمود ، فإن طبائع الاستبداد هى التى انتهت إلى الوقيعة بين العلم والدين ، وأفضت إلى وضع كل منهما موضع العداء من الآخر ، فانتهى الأمر بالمسلمين إلى الولع بالتكفير والتفسيق ، ورمى زيد بأنه مبتدع وعمرو بأنه زنديق . وكان ذلك عندما بدأ الضعف يظهر بينهم ، وحين أكلت الفتن أهل البصيرة منهم ، فلم يقف الجهل بالمسلمين عند تكفير من يخالفهم فى مسائل الدين ، أو يذهب مذهب الفلاسفة أو ما يقرب من ذلك ، فيما يقول الإمام ، بل عدا بهم الجهل على أئمة الدين وخدمة السنة والكتاب ، فقد حملت كتب **الإمام الغزالى** إلى غرناطة ، وبعد ما انتفع المسلمون بها أزمانا ، هاج الجهل بأهل تلك المدينة ، وانطلقت ألسنة المتعالمين من البربر بتفسيقه وتضليله ، فجمعت تلك الكتب ، خصوصا نسخ إحياء علوم الدين ، ووضعت فى الشارع العام فى المدينة وأحرقت .

وماكان يقصد إليه الإمام هو أن لا ينتهى الأمر بالمسلمين إلى ما يشبه هذا الحال من الولع بالتكفير والتفسيق ، وما يمكن أن ينتهى إلى إحراق الكتب فى الشوارع والميادين ، فقد كان يهدف إلى أن يسهم فى تحرير المسلمين من الجمود وخرافات الجهل وآفات التقليد ، وأن يسهم فى تحريرهم من قيود العبودية التى يفرضها عليهم جبابرة السياسة ، وأن يدفع بهم إلى حرية الاستنارة التى لا تتحقق إلا بجناحى العقل والعلم ، وأن يعلمهم معنى التسامح فى التعامل مع مخالفيهم فى الرأى ، ودلالة الاجتهاد التى لا تعطى طائفة الحق فى تكفير غيرها على اجتهادها . ولذلك استعاد الإمام تقاليد « **الاعتزال** » وأعاد الحياة إلى مبادئهم العقلية فى « **العدل** » و « **التوحيد** » (ورسالة الإمام فى « التوحيد » معروفة) و « الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » و « المنزلة بين المنزلتين » ، ولكن من الزاوية التى تؤكد « **التحسين والتقبيح العقليين** » **فى كل الأحوال** .

وإذا كانت الأصول الاعتزالية لتفكير الإمام وصلت بينه والتراث العقلانى الإسلامى فإن هذا التراث جعله أكثر اقتناعا بفكرة « المستبد العادل » أو « العادل المستبد » وهى صيغة حاول بها الإمام التوفيق بين مبدأ العدل الاعتزالى بمعانيه الاجتماعية والاعتقادية من ناحية وصيانة مبدأ الوحدة من مخاطر الاختلاف من ناحية ثانية . ولذلك ، ظل الإمام فى موقف المناقض لأفكار **فرح انطون** عن الدولة المدنية الحديثة ، خصوصا مبدأ التعدد الذى يصل حق الاختلاف بالفصل بين السلطات ، وتأكيد حق تداول السلطة وعدم احتكارها ، إلى آخر ما يكشف عن التناقض الواقع بين طرق استبداد « المستبد » وصفة « **العدل** » منه فى الوقت نفسه ، فذلك تناقض على جهة العدم والقنية ، حين يوصف الشىء الواحد بالصفة ونقيضها فى آن .

ولكن هذا الاختلاف لم يمنع الإمام من تقدير مناظره ، فقارعه الرأى بالرأى ، بما يؤكد إيمان الإمام نفسه بمبدأ التسامح الذى أطلق عليه **فرح انطون** اسم « **التساهل** »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذ فرض الإمام آدابه العقلانية على « المنار » التي كان يصدرها تلميذه **محمد رشيد رضا** الذي جاء إلى مصر مهاجرا من طرابلس ، في صحبة **فرح أنطون** صاحب « **الجامعة** » ، فقد التزمت « **المنار** » بهذه الآداب ، ولم يجاوز صاحبها آداب الجدل ، ولم يقم بتأليب السلطات ولا العامة على صاحب « الجامعة » ، حتى عندما احتدم الجدل بين « **الرصيفين** » **اللذين هاجرا معا** ، **فظلت عبارة « الجامعة الغراء » عبارة متكررة في الإشارة إلى مصدر كتابات فرح أنطون .**

وبعد أن فرغ الإمام **محمد عبده** من مقاله الأخير ، قام **فرح أنطون بتلخيص كل مقالات الإمام وقرنها بردوده عليها** ، ونشرها في كتاب ، بعد حوالي شهرين من نشر آخر مقال للإمام ، وعلى صفحة الغلاف التعريف بابن رشد قاضي قضاة الأندلس وأشهر فلاسفة الإسلام على الإطلاق ، وأعظم شراح فلسفة أرسطو في العالم القديم ، والمفكر الذي نفاه أبناء عصره ومنعوا كتبه لاشتغاله بالفلسفة . وذلك في إشارة واضحة لتبني مجلة « **الجامعة** » **قضية التنوير** . **وهي إشارة يؤكدها « إهداء » الكتاب و« التمهيد » صراحة . وإذا كان الإهداء يخاطب عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهم ، في دولة مدنية حديثة ، يسعى فرح أنطون إلى تأكيد دعائمها** ، فإن التمهيد يختتم بما يؤكد حرص صاحب الكتاب على تقريب الأبعاد بين عناصر الشرق من المسلمين والمسيحيين وغسل القلوب وجمع **الكلمة** ، فيقول :

« **نحن نعتقد أشد اعتقاد أن هذا التقريب لا يتم بأن يبرهن الفريق الواحد للفريق الثاني أن دينه أفضل من دينه فإن هذا أمر قد مضى زمانه ، وهو من أمر القرون الوسطى ، قرون الجهل والتعصب عند الفريقين ، فضلا عن أنه يؤدي إلى عكس الغرض المقصود جريا مع الطبيعة البشرية . وإنما التقريب الممكن في هذا الزمان ، زمان العلم والفلسفة ، قائم بأن يحترم كل فريق رأي غيره ومعتقده ، لأن الحقائق والفضائل غير خاصة بفريق دون فريق ، والله سبحانه وتعالى إله للجميع لا إله فئة دون فئة . فوظيفتنا إذا في هذا الكتاب اسمى من وظيفة الذين يرومون تفضيل مذهب على مذهب ، وإيثار دين على دين ، لأن غرضنا كسر الحدة والتعصب في كل واحدة من هاتين الديانتين الشقيقتين (الإسلام والمسيحية) لترى هاتان الأختان (المتقاطعتان عند الجهلاء ومَن مصلحته في تقاطعهما ، والمتصالحتان عند الفضلاء ومَنْ مصلحته في تصالحهما) الطريقة الحقيقية المؤدية إلى هذه المصالحة التي يتوقف عليها نهوض الشرق وارتقاء عناصره المختلفة** » .

ولم يعقب الإمام هذه المرة بمقالات ، ولم تحتج « **المنار** » هجوما أو دعوة للمناظرة ، وأخذ الموزعون الكتاب من إدارة « الجامعة » بالاسكندرية ، وباعوا النسخة الواحدة بالسعر المكتوب عليها ، وهو عشرون غرشا صاغا ، وهو سعر مرتفع في ذلك الزمان . وظلت « **الجامعة** » تصدر منتظمة إلى أن رحل **فرح أنطون** إلى الولايات المتحدة عام ١٩٠٦ ، بعد وفاة الإمام بعام واحد . فتابع إصدارها من الولايات المتحدة ، وقام قبل رحيله بتأسيس مجلة « **السيدات والرجال** » التي تولتها شقيقته **روز حداد** ، تأكيدا لمعنى التنوير الذي لا يفصل

بين عقل الرجل وعقل المرأة ، ولايمايز بينهما فى الحقوق والواجبات القانونية والدستورية ، خصوصا بعد أن فتح **قاسم أمين** (١٨٦٥ ـ ١٩٠٨) أبواب استنارة المرأة على مصراعيها بكتابة « **تحرير المرأة** » (القاهرة ١٨٩٩) و « **المرأة الجديدة** » (القاهرة ١٩٠١) .

ولكن قبل أن يرحل **فرح أنطون** بعامين ، وقبل وفاة الإمام **محمد عبده** بعام واحد ، تحديدا فى عام ١٩٠٤ ، قام بنشر روايته « **أورشليم الجديدة** » ، محاولا السير فى النهج الذى سبقه إليه « **جرجى زيدان** » (١٨٦١ ـ ١٩١٤) فى رواياته التاريخية التى بدأ إصدارها (عام ١٨٩١) بروايته « **المملوك الشارد** » ويكشف **فرح أنطون** الروائى ، فى هذه الرواية ، عن الأسباب السياسية والاجتماعية والدينية التى أضعفت سلطة الروم فى بيزنطة ، فكانت سببا فى سقوطهم وانحدارهم ونهضة الأمم التى تليهم . ولكن يومىء وجه التمثيل الرمزى ، فى الرواية ، إلى الأمم الشرقية المعاصرة وأحوالها السياسية والاجتماعية والدينية التى تعرقل حلمها بالنهضة وتطلعها إلى التقدم . وإذ يعود **فرح أنطون** فيبشر بحرية الفكر ، فى الرواية ، وضرورة الفصل بين مجالات العلم والدين ، وعدم الخلط بينهما ، فإنه يبشر بالعدل الاجتماعى بوصفه الوجه الآخر للحرية السياسية التى تكتمل باستخدام العلم وأدواته ومناهجه فى تحقيق حلم التقدم الإنسانى والانتقال بالبشر من حال « **الإنسانية البائسة** » إلى حال « **الإنسانية الجديدة** » . وهنا يحلم **فرح أنطون** وينطق حلمه ـ من خلال قناع الشيخ الراهب ميخائيل قائلا :

كأن غطاء المستقبل يكشف الآن عن عينى وأرى الإنسانية الآتية الجديدة ، أرى الإنسان يسير فى البر والبحر والهواء بسرعة الطير ، ويحمل المصنوعات والمزروعات لأمم بعيدة . أرى البشر يتخاطبون من قارة إلى قارة كأنهم فى غرفة واحدة . أرى الشعب يرتقى باختراع الآلة الميكانيكية لأن المصنوعات لا غنى لها عنه وعنها فيصير شريكا لصاحب العمل فيها ، وبذلك ترتقى طبقته وتُملأ الهاوية التى بينه وبين سيده صاحب العمل . أرى العَمَلة [= العمال] الضعفاء الفقراء يصيرون قادة الممالك بالانتخاب العمومى وتقديس الإنسانية ، أى اعتبار كل فرد من البشر مساويا لأى فرد كان فى الحقوق والواجبات العمومية لدى الهيئة الاجتماعية . أرى الحكومات تخجل أمام الله والناس من ترك الكبار على الصغار ، والأقوياء على الضعفاء ، بحجة أن البشر أحرار يصنعون فى معاملاتهم ما يريدون صنعه ، ولذلك تؤجب على نفسها المداخلة بين الفريقين لضمانة حقوقهما . أرى ملاجىء الشيوخ والمرضى والعاجزين والمستشفيات المختلفة عامة فى كل بلدة لإيواء الضعفاء وسد حاجاتهم وأكابر الأمم يتفاخرون بزيارتها وصنع الخير فيها . أرى كل شبر فى الأرض يحرث ويزرع وينبت خيرات لسكان الأرض ، ولذلك تكسر السيوف والرماح والتروس وتصب محاريث ومعاول . أرى الضغائن والأحقاد بين عناصر البشر المختلفة تهمد وتخمد بهذا التداخل العظيم بعضهم فى بعض وبتحققهم أنهم إنما كانوا يتحاربون على لا شىء . أرى الطب يطيل عمر الإنسان إلى ما بعد المائتين ، ويتغلب على

الأمراض والشيخوخة ، فإذا جاء الموت كان نوما لطيفا هادئا ... أرى أجناس البشر فى الشرق والغرب ... تتكرر فيهم الإنسانية على مر القرون والأجيال ، وتنفى من الحيوانية والجهالة والشهوات المفسدة ، فيمدون أيديهم بعضهم إلى بعض ، متصافحين متصالحين بعد طول الشقاق والنزاع ، ويعيشون فى الأرض بسلام وأمن وسعة وفضيلة تامة كأنهم إخوة فى عائلة واحدة .

تلك كانت نهاية « الخطبة على الجبل » التى ألقاها الراهب الشيخ ميخائيل على تلميذه الفتى إيليا ، حلم جميل بالمستقبل الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : « الحرية والعدل » . وهى خطبة تتناص مع موعظة المسيح « موعظة الجبل » ، فتستبدل عهدا بعهد ، وتصورا بتصور ، ونسقا فكريا بنسق مغاير . ولكنها تبدأ من الودعاء الذين يرثون الأرض ، والمضطهدين من أجل البر الذين لهم ملكوت السماوات ، ومن الجياع والعطاش والرحماء والأتقياء الذين هم ملح الأرض ونور العالم ، كما تبدأ من القول بأن « كل من غضب على أخيه يستوجب الدينونة » ، وأن « من أراد أن يعترض منك فلا تمنعه » [٦/متى] ففى ذلك ما يؤكد معنى الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، ومعنى المجادلة « بالتى هى أحسن » [٢٥/النحل] « فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم » [٣٤/فصلت] . وفى ذلك ، أخيرا ، ما يعلو بجناحى الدين والعلم ليحلقا على آفاق أرحب من إنسانية جديدة .

هذه الإنسانية الجديدة كان يحلم بها الراهب الشيخ ميخائيل ، قناع فرح انطون فى روايته ، الراهب الشيخ الذى وجدوا فى وصيته أنه كشرقى محب للشرقيين ، يهدى هذه الخطبة إلى كل من كان منهم ذا فكر سليم ، ونية حسنة ، وعقل مطلق من قيود الجبن والتقليد ، يطلب الحقيقة المطلقة والفضيلة المجددة .

وإذا كانت « الخطبة على الجبل » تتناص مع موعظة « المسيح » على الجبل تناصّ مشابهة « الداعية » ومغايرة « الدعوة » ، فإنها تتناص مع من يأتى (وما يأتى) بعدها تناص المشابهة ، فمن يقرأ حوار الشيخ (الراهب) مع تلميذه الفتى ، فى الحلم بإنسانية جديدة ، فى رواية فرح انطون ، يتذكر حوار الأستاذ الشيخ مع تلميذه الفتى ، فى كتابات طه حسين ، فالثانى يذكّر بالأول فى إيمانه بوحدة « العقل الإنسانى » ، وبالتقدم الذى لا يتأسس إلا على حرية الفكر وإطلاق حق الاختلاف ، والانطلاق من أن العقل لا يعرف حدا فى حركته . وذلك لون من ألوان التناصّ الذى يقيمه ذهن القارىء ، عندما تذكّره نصوص التنوير بعضها بالبعض ، ويتصل فيها اللاحق بالسابق ، أو السابق باللاحق ، اتصال التداعى السياقى ، فتتأكد علاقات المشابهة وعلاقات التضاد . علاقات المشابهة التى اتصل بها التنوير من قبل ، ما بين فرح أنطون وطه حسين ، وعلاقات التضاد التى انقطع بها التنوير من بعد ، فى زمن لاحق ، هو زماننا الذى نعيش فيه ، والذى يستحيل أن نقرأ فيه أو نشهد حوارا مثل ذلك الحوار الذى دار بين فرح انطون الذى كان يحلم بمستقبل إنسانية جديدة والإمام محمد عبده ، مفتى الديار المصرية ، الذى كان يحلم بمستقبل المسلمين فى التعدد الذى لايفارق هذه الإنسانية الجديدة .

ـ ٣ ـ

والمقارنة مؤسية بين مثل هذا الحوار بين حالمين عظيمين ورائدين من رواد التنوير وبين ما كنا نشهده من

حوارات معاصرة ، أوشكت أن تدور بين **توفيق الحكيم وزكى نجيب محمود ويوسف إدريس** فى جانب **والشيخ الشعراوى** فى جانب ثان ، فالتسامح الذى ظلّل الحوار الأول حل محله ارهاب وئد بواده المحاورات الثانية فنفى عنها صفة الحوار ابتداء . وما ذاك إلا لأن التنوير قد انتكست وقدته ، وشحب الضوء فى منارته ، فاستبدلنا النقل بالعقل ، ولغة القمع بلغة الحوار ، وأوهام التخلف بأحلام التقدم ، وقيود العبودية بانطلاقة الحرية ، فأصبحنا نعيش فى زمن تنهال فيه اتهامات التكفير على رواد التنوير وأعلامه .

وتتركز حراب **الإظلام** على طه حسين بوجه الخصوص ، بوصفه رمزا ساطعا من رموز التنوير ، عمل على نشر العلم كالماء والهواء فى ربوع هذا الوطن ، وعلى إشاعة العقلانية فى كل الأذهان ، مؤكدا أن الشعب المتعلم هو وحده الذى يعرف نعمة الحرية والعدل ، فلا يظلم بعضه بعضا ، ولا تستبد طائفة منه ببقية الطوائف . فقد كان **طه حسين** يؤمن أننا حين نشرع القوانين ، وننشىء المدارس ، وننشر العلم ، وننظم الاقتصاد ، ونستعير النظم الديمقراطية من أوربا ، فإنما نسعى إلى شىء واحد ، هو تحقيق المساواة التى هى حق طبيعى لأبناء الوطن الواحد جميعا . وكان يرتب على هذه الفكرة ضرورة أن نفكر فى علاقتنا بالآخرين ، كما نفكر فى علاقتنا بأنفسنا ، من منطلق المساواة ، فلا نتصور أن فى الأرض شعوبا قد خلقت لتسودنا ، أو أننا قد خلقنا لنسودها ، فنظام المساواة فى الحقوق والواجبات الذى نريد أن نقره فى حياتنا الداخلية ، هو بعينه النظام الذى يجب أن نقره فى حياتنا الخارجية ، وفيما بيننا وبين الأمم جميعا من صلات .

وكان **طه حسين** ، فى ذلك كله ، يحلم بمستقبل جديد لوطنه ، فأنهى كتابه « **مستقبل الثقافة فى مصر** » بحلم أن يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة ، قد ثبتت أصولها فى أرض مصر ، وامتدت أغصانها فى كل وجه ، فأظلت ما حول مصر من البلاد ، وحملت إلى أهلها ثمرات حلوة ، فيها ذكاء للقلوب وغذاء للعقول وقوة للأرواح :

« نعم أرسل نفسى على سجيتها فى هذا الحلم الرائع الجميل فأرى مصر وقد بذلت ما دعوتها إلى بذله من جهد فى تعهد ثقافتها بالعناية الخالصة والرعاية الصادقة ، وأرى مصر وقد ظفرت بما وعدتها بالظفر به فانجاب عنها الجهل وأظلها العلم والمعرفة وشملت الثقافة أهلها جميعا ، فأخذ بحظه منها الغنى والفقير والقوى والضعيف والنابه والخامل والناشىء ومن تقدمت به السن ، وتغلغلت لذتها حتى بلغت أعماق النفوس ، وانتشر نورها حتى أضاء القصور والدور والأكواخ ، وشاعت فى مصر كلها حياة جديدة ، وانبعث فى مصر كلها نشاط جديد ، وأصبحت مصر جنة الله فى أرضه حقا يسكنها قوم سعداء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالسعادة ، وإنما يشركون غيرهم فيها . وأصبحت مصر كنانة الله فى أرضه حقا يعتز بها قوم أعزاء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالعزة وإنما يفيضون على غيرهم منها .

هذا الحلم الذى أملاه طه حسين فى يوليو ١٩٣٧ ، أى بعد أن كتب **فرح أنطون** حلمه بثلاثة وثلاثين عاما ، يلخص الأسباب التى جعلت منه هدفا للهجوم المركّز ، بواسطة حرب الإظلام التى أخذت تناوش الاستنارة التى

اسهم فى تأسيسها . ولا غرابة ، والأمر كذلك ، فى أن يوصف **طه حسين** بالكفر والإلحاد ، والعمالة والخيانة ، والدعوة إلى المجون والانحطاط ، فهو تلميذ المبشرين وصنيعة المستشرقين فى الهجوم على تراث المسلمين ، وداعية الانحلال بين الطلاب والطالبات ، وشيطان الإلحاد الذى يوسوس فى صدور المسلمين بما يشككهم فى العقيدة والأزهرى الأبق الذى ارتمى فى أحضان الفرنجة ، واللص الذى يسرق أفكاره من أساتذته « الخواجات » ، وغير ذلك كثير ، بدأنا نسمعه منذ السبعينيات ، حين أخذت السهام والحراب تنهال على رمز الاستنارة والتنوير ، من عشرات المقالات ، وما لايقل عن عشرة كتب ، صدر أولها فى القاهرة حين كتب **أنور الجندى** عن « **طه حسين حياته وفكره فى ميزان الاسلام** » (١٩٧٦) وثانيها من الأردن حين كتب **عبد السلام المحتسب** كتابه « **طه حسين مفكرا** » (١٩٧٨) وثالثها فى الدار البيضاء ، حين كتب **نجيب البهبيتى** كتابه « **المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين** » (١٩٧٨) .. إلخ .

ولا أريد حصرا للكتابات أو الكتب التى صدرت فى الهجوم على **طه حسين** ، فالأهم لفت الانتباه إلى أن هذه الكتب والكتابات أخذت فى التصاعد منذ السبعينيات ، بعد انتهاء الحقبة الناصرية بوفاة **عبد الناصر** (سبتمبر ١٩٧٠) وبعد وفاة **طه حسين** نفسه (أكتوبر ١٩٧٣) وفى إطار علاقات الوفاق بين مجموعات الإسلام السياسى والحقبة الساداتية (١٩٧٠ - ١٩٨١) من ناحية ، وفى إطار النفوذ المتصاعد لما أطلق عليه **فؤاد زكريا** اسم « **البترو إسلام** » أو « **إسلام النفط** » الذى واكب الطفرة فى أسعار النفط بسبب المقاطعة النفطية العربية للغرب فى حرب ١٩٧٣ ، وبروز ظاهرة « **البترو دولار** » ما بين أعوام ٧٣ - ١٩٧٩ من ناحية ثانية ، وهى الفترة التى تزامنت نهايتها مع إعلان قيام الجمهورية الإسلامية الشيعية فى إيران ، وتأسيس « **ولاية الفقيه** » ، عام ١٩٧٩ .

ومن يتأمل إلحاح الهجوم والولع بتكفير **طه حسين** فى السبعينيات ، لابد أن يسترجع إلحاح المديح والثناء عليه فى الخمسينيات الصاعدة للمشروع القومى ، فى الحقبة الناصرية ، حين كان تقدير **طه حسين** عملا يتسابق إليه الجميع ، ومنهم من انقلب بزاوية حادة من الإسراف فى المديح إلى الإسراف فى الهجاء . ومقارنة بسيطة بين ما كتبه « **أنور الجندى** » نفسه عن **طه حسين** قبل السبعينيات وفى منتصفها الثانى ، تدل على انقلاب الميزان ، وانتقاله من حال يغيب عنها القَسْط فى المدح إلى حال يغيب عنها البر فى الهجاء . وما بين مغايرة السياق التاريخى للخمسينيات والسبعينيات تقع **علة** الفرق بين تهجم **أنور الجندى** على العميد فى كتابه عن **طه حسين** « فى ميزان الإسلام » (عام ١٩٧٦) وامتداح فضيلة الشيخ **محمد متولى الشعراوى** للعميد نفسه والثناء الحار الصادق عليه ، بنظم عمودى لافت ، قبل شهرين من مؤتمر **باندونج** الذى كرس المكانة العالمية **لعبد الناصر** فى أول مؤتمر لعدم الانحياز ، وقبل الإعلان عن صفقة الأسلحة مع الاتحاد السوفيتى بأشهر قليلة .

وكان ذلك فى يناير ١٩٥٥ ، حين ذهب **طه حسين** ، رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، إلى المملكة العربية السعودية ، فتلقاه أمراء المملكة وشيوخها وأدباؤها بكل التقدير والإجلال ، وعلى رأسهم الملك **فهد** الذى كان وزيرا للمعارف يومئذ . وفى هذه الزيارة تبارى المسؤولون فى إقامة الولائم وحفلات التكريم التى شكا منها

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين فى خطبه التى كان عليه أن يلقيها فى هذه الحفلات . وفى إطار ذلك الاحتفاء ، أقام الأساتذة المصريون ، المدرسون فى المملكة ، من أزهريين وغير أزهريين ، حفلا لتكريم العميد المحتفى به . وفى هذا الحفل ألقى فضيلة **الشيخ محمد متولى الشعراوى** (الذى كان ضمن بعثة الأزهر للتدريس فى كلية الشريعة بمكة المكرمة) قصيدة عصماء طويلة ، نشرتها جريدة « **البلاد** » السعودية فى الحادى والعشرين من يناير ١٩٥٥ (وأنقلها عن وثائق أدبية نشرها **عبد الفتاح أبو مدين** ، رئيس النادى الأدبى فى جدة ، بعنوان « **العميد فى الحجاز** ») . وجاء فى هذه القصيدة :

هو طه فى خير كل قديم
وجديد على نبوغ سواء

وهو غربىُّ كلِّ فكر حلال
أزهرىُّ الحجى والاستقصاء

كرِّموه وكرِّموا العلم لما
كلَّفوه صياغة الأبناء

ياعميد البيان أنتِ زعيم
بالأمانات ، أريحى الأداء

لك فى العلم مبدأ « طَحْسَنِىٌّ »
سار فى العالمين مسرى ذكاء

يجعل العلم للرعية جمعا
ء مشاعا كالماء بل والهواء

○

يافريد الأسلوب قد صغته من
نغم ساحر شجىِّ الغناء

كلمات كأنهن الغوانى
يترفرفن فى شفيف الكساء

كم قديم جلوته فتبدى
رائعا فى تواضع الكبرياء

بك عزت حكومة النقد حتى
رهبتها صناعة الإنشاء

ومن النقد فاض كل بيان
ومن النقد غاض كل هراء

○

سيدى إن لى إليك رجاء
فى الذى قد حملت من أعباء

انشروا العلم ما استطعتم سبيلا
فبه لا نذل للأعداء

ياعميد البيان لا تحرم الأز
هر عونا بصائب الآراء

يلتقى فيه محدث وقديم
فى جلاليهما أعز التقاء

كم سقيتم من نبعه فاذكروه
ذاك بر الأبناء بالآباء

واصرفوا الناس عن مثار جدال
من مزايا شكلية الأزياء

هذا ما قاله فضيلة **الشيخ محمد متولى الشعراوى** فى **طه حسين** الذى كرموا العلم به لما كلفوه بتعليم أبناء الأمة . ويلفت الانتباه ما تدعو إليه القصيدة **طه حسين** من أن يصرف الناس عن الجدل فى شكلية الأزياء ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وامتداح فكره الغربى (الجلال) وفكره العربى (الأصيل) ، وجمعه بين القديم والجديد (المحدث) . وقد أشادت القصيدة بما قام به العميد من نشر العلم كالماء والهواء ، وما انجزه من النقد الادبى بما غطّى على كل هراء لغيره . وكان ذلك فى فترة تقارب **الرياض وقاهرة عبد الناصر** ، وحلم الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، قبل أن تأتى نكسة ١٩٦٧ فتستبدل مشروعا بمشروع ، وحلما بآخر ، ومركزا بمركز ،فيختفى المبدأ الطحسنى ويغدو **طه حسين** رمزا شائها للعقلانية المبتدعة ، والضلالة المصطنعة ، والتنوير الذى أصبح محكوما عليه بالتكفير وعلى أهله بالزندقة والعمالة للصليبين من الفرنجة ، فتهبط كفة طه حسين « **فى ميزان الإسلام** » الذى صار يمسك به من يرمى كل ما يمثله **طه حسين** بكل ألوان التهم والنقائص .

وفى هذا السياق المتصاعد ، من السبعينيات إلى الثمانينيات ، أخذنا نطالع كتبا من عينة « **الحداثة فى ميزان الإسلام** » لعوض القرنى . وهو كتاب يستبدل **بطه حسين** تلامذته ، وبفكره الذى وضعه **أنور الجندى** فى الميزان (عام ١٩٧٦) فكر شيعته من المحدثين الذين يضعهم **عوض القرنى** ، « فى ميزان الإسلام » بدوره (عام ١٩٨٨) . ولكن مع تقريظ ، هذه المرة ، من « سماحة الشيخ **عبد العزيز بن عبد الله بن باز** الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد فى المملكة العربية السعودية » . ويحدث للحداثة ما حدث **لطه حسين** ، إذ يفتتح الكتاب ويختتم بالتكفير ، ويطرح المؤلف الحداثيين جميعا فى حمأة « **الأفكار الهابطة والسهام المسمومة الموجهة للقضاء على الفضيلة والخلق والدين** » ويتهمهم بمحاولة « **نبذ الشريعة والقيم والمعتقدات** ، **والقضاء على الأخلاق والسلوك** ، **باسم التجديد** » **فالحداثيون كفار زنادقة شذاذ منحلون** ، **مجان** ، **خلعاء** ، **تنطق كتاباتهم باصلها** « **من نبات مزابل الحى اللاتينى فى باريس** ، **أو ازقة سوهو فى لندن** » ، و « **عليها شعار الشاذين من ادباء الغرب الذين لا يكتبون أفكارهم إلا فى احضان المومسات** » . **وقائل هذا الكلام هو** « **فضيلة الشيخ عوض بن محمد القرنى** » **فيما يصفه تقريظ الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد فى المملكة السعودية** .

وقائمة الحداثيين فى هذا الكتاب تبدأ **بطه حسين وعلى عبد الرازق واحمد زكى أبو شادى ولويس عوض وأنور المعداوى** ، وتمر بأسماء **غالى شكرى ومحمد برادة وادونيس وخالدة سعيد ومحمود العالم وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وجبرا ابراهيم جبرا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ويوسف الخال وخليل حاوى وعبد الرحمن الشرقاوى واحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفى مطر وعبد العزيز المقالح** وغيرهم كثر ، وتنتهى القوائم بالسعوديين ، لتبلغ السلطات عن **سعيد السريحى ومحمد الثبيتى ومحمد الحربى وعبد الله الصبيخان وعبد الله الغذامى** وغيرهم ، فالقائمة تكاد تحتوى مبدعى الأمة العربية ومفكريها . ولا تبقى على أحد فى ولع الكتاب بالتكفير ، وهو ولع يستلزم نوعا من التحليل السيكوباتى ليس هنا مجاله .

ويواكب هذا الكتاب فى الولع بالتكفير كتب أخرى تتحدث عن « الأدب الإسلامى ونقده » و « نظرية الأدب الإسلامى » فى مواجهة نظريات الأدب الابتداعى الذى

يفرخه الزنادقة المحدثون والحداثيون الشذاذ . وتلك كتب ازدهر تأليفها مع الوفرة النفطية فى منطقة الخليج والجزيرة العربية ، وما صحب هذه الوفرة من توسع فى استجلاب الأساتذة (وغيرهم من الطوائف) من أقطار الوطن العربى المشرقية ، وترتب على ذلك تشكل طائفة نفعية من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا الوافدين للعمل من بلاد النفط ، طائفة تتوسل بادعاء الحفاظ على الإسلام للحفاظ على المكاسب الدولارية ، وتعلن أنها تسعى « **نحو نظرية للأدب الإسلامى** » ، أو تكتب « **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى** » ، على نحو ما يفعل أقرانهم بالطب الاسلامى والمسرح الإسلامى وعلم النفس الاسلامى ، لإرضاء بنية الثقافة الاتباعية السائدة فى هذه البلاد . وعادة ، يفتعل أصحاب هذه الكتب من أعداء الإسلام وخصومه من يزعمون محاربته ، ويولعون بتكفير المبدعين والمفكرين ، تملقا لمجموعات المثقفين التقليديين فى هذه البلاد من ناحية ، واستمالة لقلوب أولى الأمر ممن يسعدهم تشجيع الدفاع عن الإسلام من ناحية ثانية ، فيزداد الهجوم بقدر حجم المكاسب ، « **واللهى تفتح اللُّها** » كما قيل قديما . وإذ تستبدل هذه الطائفة من الكتاب « **الدشداشة** » بملابس « الافندية » ، تملقا لذوى « **الدشاديش** » ، فإنها تستبدل النظرة التقليدية الجامدة بالنظرة العقلانية الرحبة التى تعلموها فى جامعاتهم الأصلية .

هكذا ، أصبحنا فى مواجهة من يتحدث عن النظرية الاسلامية فى النقد الأدبى ، والأدب ، من حيث هى مجموعة من مفهومات أساسية موجودة ، فنقرأ فى كتاب بعنوان « **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى** » ، من تأليف **عبد الباسط بدر** ، وصادر من دار المنارة فى جدة عام ١٩٨٥ ، ما يلى :

يلاحظ دارس الأدب العربى الحديث أن هذا الأدب ـ بكل أخباره ـ قد ازداد تأثرا بالمذاهب الأدبية الغربية منذ منتصف القرن العشرين الميلادى ، وتحول بعضه على يد « المتغربين » إلى دعوات فاجرة وهجوم شرس على العقيدة الإسلامية وتراثها ... بل إن النصرانية التى هزمت فى بلادها وعزلت عن الحياة دخلت بفضل الغزو الفكرى المكثف إلى إنتاج عدد من أدبائنا ... ومما يزيد الطين بلة ظهور أعمال أدبية تعبث بالقيم الخلقية التى يحرص عليها الإسلام عبثا شديدا ... وتسوغ التحلل والتفسخ وتسعى إلى ترسيخه فى أعماق الشباب والشابات تحت ستار المشاعر العاطفية والحرية الشخصية .

هل مصادفة أن يزداد الكفر فى الأدب العربى الحديث ، منذ منتصف القرن العشرين ، أى منذ الخمسينيات ؟ هل مصادفة أن كل من يرميهم أمثال الكتاب السابق بالكفر هم مبدعو الأمة فى أزمنة التنوير ، وزمن ازدهار المشروع القومى ؟ هل مصادفة أن كل من تحدث عن « **العدل الاجتماعى** » أو « **الحرية** » تلقى به هذه الكتب فى حظيرة الإلحاد ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب لا تقرأ النصوص سوى قراءة حرفية ، **ظاهرية** ، كأنها لم تسمع عن « **المجاز** » فى لغة القرآن أو « **الرمز** » فى الآداب والفنون ؟ وهل مصادفة أن « **العقل** » يغدو **علامة البدعة** فى هذه الكتب ؟ وهل مصادفة أن تركز هذه الكتب الهجوم على النصارى ، كأنهم ليسوا من هذه الأمة ؟ وهل مصادفة أن الحرية الاجتماعية التى لا تميز بين الرجل والمرأة ، كالدعوة إلى تحرير المرأة ، تغدو دعوة إلى « **العفن والهبوط والنزوات الجنسية** » ؟ ولماذا هذا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التهوس بالجنس ، دائما ، فى هذه الكتب ، كأنه العفريت المختبىء وراء كل سطر ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب تنطوى ، دائما ، على نظرة دونية للإنسان ، فتؤكد حاجته إلى من يقوده ويفرض عليه وصايته من أولى الأمر ؟ ولماذا تبدو المرأة ، دائما ، فى هذه الكتب مثارا للشهوة والغرائز ؟ ويابؤس هذه المرأة لو أصبحت أديبة ، وألقت إبداعها على الناس سافرة الوجه مرسلة الشعر ، فهذا هو الفجور الذى لايختلف عن الرقص فى « **كباريهات** » السكارى . وأخيرا ، هل مصادفة أن هذه الكتب تشمل بقوائم تكفيرها كل المبدعين العرب المتميزين تقريبا ، لكن مع استثناء دالّ ، وهو أن مؤلفيها الوافدين إلى بلاد النفط لا يجرؤون على وضع اسم واحد من أبناء هذه البلاد فى قوائم التكفير ، فدون ذلك خرط القتاد ، واحتمال فقدان مغانم البقاء ، فيظل ولع التكفير والتفسيق متجها ، دائما ، إلى مبتدعى البلاد غير النفطية ، الأباعد الذين لا يُرجى منهم نفع ولا يُخشى منهم ضر .

ـ ٤ ـ

ولكن إذا استبعدنا جانب المنفعة فى تأليف هذه الكتب إلى تأمل بنية خطابها ، وطرائقها فى صياغة منطوقاتها الدلالية ، وجدنا ما يصل بينها وغيرها من الكتب التى يزن أصحابها المبدعين والمفكرين « **فى ميزان الإسلام** » ، فاستراتيجيات القمع فى أمثال هذه الكتب لا تتباين إلا فى الدرجة ، والآليات العقلية التى تبنى بها « المحاجّة » واحدة فى كل الحالات .

ولا يفصل مؤلفو هذه الكتب بين رأيهم والإسلام ، أو بين تأويلهم الخاص ونصوص الدين ، أو بين أغراضهم الشخصية ومقاصد الشريعة ، بل يقومون بالتوحيد بين فهمهم للدين والدين نفسه ، ويلغون المسافة بين تأويلاتهم والنصوص الدينية ذاتها ، فإذا هم إياها ، بالمعنى الذى يوقع كل من يخالفهم فى هوّة المعصية ، ويحشره فى زمرة الكافرين والجاحدين ، إلا من عصمته المصلحة أو رعته المنافع المتبادلة . ويمثل هذه التقنية الاستهلالية ، يحتكر من يشاء تأويل النصوص الدينية ، ويصدر ما يشاء من أحكام التكفير والتفسيق ، ويرفع نفسه ليغدو قطب الفرقة الناجية ، ويهبط بغيره ليغدو واحدا من أفراد الفرق الضالة . والإرهاب منسرب فى هذه التقنية ، ومنسرب بها فى آن ، من **حيث الثنائية الضدّية** التى تنطوى عليها ، بين أعلى معصوم وأدنى مدان سلفا ؛ ومن حيث **إيقاع المعرفة اليقينية** فى جانب وحجبها تماما عن الجانب الآخر ؛ ومن حيث ما تقوم به من عملية تخييل ، تسبق الرؤيّة وتلغى عملها .

هذه العملية نراها فى كتاب من مثل « **كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا** » **لنجيب محفوظ** ، وقد صدر من القاهرة للشيخ **عبد الحميد كشك** ، بعد حصول **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل ١٩٨٨ ، حيث يتحول ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع فى العنوان ، وحيث يتضمن ضمير المتكلم الجمع دلالة التعظيم للمفرد من ناحية ، ودلالة الإشارة إلى الجماعة التى يحتويها فى إهابه من ناحية ثانية ، ويصل هذه الجماعة بالفرقة الناجية من ناحية ثالثة ، مطابقا بينها وبين الإسلام الذى يقوم بتأويل نصوصه من ناحية رابعة ، ويلقى من يخالف هذا التأويل فى حظيرة الفرق الضالة ، والكفر ، من ناحية أخيرة .

ويتسرب إرهاب هذه العملية التخييلية من عنوان « **كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا** » إلى الموقع التصويرى للعنوان فى رسم صفحة الغلاف التى يتصدرها ملتح ،

تغطى رأسه طاقية بيضاء ، ناصعة البياض ، وبيمينه عصا تأديب طويلة ، على هيئة ريشة للكتابة ، رأسها رأس حربة مدبب ، وبشماله كتاب قانى اللون ، عليه كلمة الصفة « **كريم** » الدالة على القرآن . وأمام الملتحى يقف (رسم) **نجيب محفوظ** متصاغرا ، حسيرا ، عارى الرأس ، مكتف اليدين ، لا شىء فى يمينه أو شماله ، مذعورا كالطفل الذى يتلقّى العقاب من أبيه الذى يخيفه على جرم ارتكبه . وأسفل قدمه ورقة ملقاة كالذنب ، كالخطيئة ، يبدو كما لو كان يحاول إخفاءها بقدمه ، فهى جسم الجريمة التى اقترفها . والورقة مكتوب عليها **نوبل** ١٩٨٨ .

والثنائية التى تقابل بين عصا التأديب (رمح الكتابة) فى يمين الملتحى والمصحف فى شماله ، ثنائية دالة ، بالمعنى العلاماتى (السميوطيقى) فهى ثنائية يرتد ثانيها (المصحف) إلى أولها (عصا التأديب) فتغدو حركة العصا المتأهبة للعقاب ، فى اليمين ، راجعة إلى علّتها التى يومىء إليها ما يحمله الملتحى فى شماله (المصحف) . وتتسرب دلالة التأديب من العصا إلى ريشة الكتابة ، فتغدو الريشة سنان رمح ، رأس حربة ، فتتصل دلالة المخاطبة بالتوبيخ ، والكلام بالتأديب ، وتومىء الدلالة المتصلة للتأديب إلى دال الكلمة التى تكتبها الريشة - الحربة ومدلول الجرح الذى تسببه الكلمة - النصل ، فى سياق يصل الإيذاء المعنوى بالإيذاء المادى فى الدلالة المزدوجة للفعل « كلمة يكلِمه كَلْما » أى جرحه بالسلاح أو بالكلام ، أو جرحه على سبيل الحقيقة والمجاز ، على نحو ما تأوّل بعض المفسرين المعنى المزدوج لدلالة فعل « الكلم » من الآية : « إذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تُكَلّمهم » [٨٢/النمل] .

وفى هذه العلاقات (السميوطيقية) من الدلالات ، يتجاوب معنى القمع ما بين مجاورة عصا التأديب - ريشة الكتابة ، ومجاورة الإيذاء المادى المعنوى للكلمة المنطوقة أو المكتوبة - ويفضى القمع المتضمن فى هذه الثنائية المتجاورة إلى قمع آخر ، مضمّن فى الثنائية المتعارضة للقامع/المقموع ، الأب البطريركى المخيف فى مقابل الإبن المستسلم المذعور . وهى ثنائية يستجيب لها ما تنطوى عليه من مخزون لا شعورى ، خلفته أبنية الثقافة النقلية ، القائمة على التقليد والتقديس المطلق لبطريركية الآباء ، فنحن لا نزال نعيش فى مجتمع بطريركى ، يبتعث رسم غلاف كتاب « **كلمتنا فى الرد على نجيب محفوظ** » كل مخزوناته اللاشعورية فى ترابطاته العلاماتية ، بواسطة العلاقة التمثيلية بين الملتحى المتوعد الذى يرتدى طاقية (ويفترض أنه المؤلف - القاضى - **عبد الحميد كشك**) والأفندى المذعور ، عارى الرأس (ويفترض أنه المؤلف - المتهم **نجيب محفوظ**) وهى علاقة تنطوى على رمزية الأعلى بالأدنى ، بمعانيها التى تناقض بين القامع والمقموع ، والقاضى والمتهم ، والتى يؤكدها رسم الغلاف بتضاد الارتفاع والحجم والملامح واللون والزىّ ، بين الملتحى وغير الملتحى .

وما يقوم به العنوان ورسم الغلاف ، فى كتاب « **كلمتنا فى الرد على نجيب محفوظ** » ، ليس سوى تهيئة للقارىء ، كى يتقبل الأحكام التى سيصدرها الكتاب على « **أولاد حارتنا** » وعلى مؤلفها ، فالكتاب ليس كتاب حوار بل كتاب تأديب ، والقمع الذى يفترش صفحة غلافه وعنوانه ينتقل إلى فصوله ، فنواجه - منذ الفصل الأول - إدانة « **أولاد حارتنا** » بأنها قصة « **جعلت من الشيوعية الماركسية والاشتراكية العلمية بديلا للدين** » ، و « **من الاشتراكية العلمية بديلا**

للألوهية » . أضف إلى ذلك أنها قصة « رُفعت ... **بوثنيات اليونان وإباحيات الرومان وخبث الماسون وإلحاد إخوان « ماركس » . وتحاول « أن تحقق هدف البروتوكول الرابع لحكماء « صهيون الذى يقول :** يحتم علينا أن ننتزع فكرة الله . وعندها يصير المجتمع منحلا ومبغضا من الدين » .

هذا النوع من « **الخطاب** » يقوم على عملية تخييل تتحرك بين ضمائر ثلاثة : **قطبها الفاعل ضمير المتكلم** ، أو المفرد بصيغة الجمع الذى يتّحد مع الدين ، فيغدو كأنه إياه ، فإذا تحدث تحدث الإسلام من خلاله ، وإذا نطق نطق الإسلام بنطقه ، فهو لا يرد على سفسطائية نجيب **محفوظ** ، مثلا ، بل « **القرآن الكريم هو الذى يرد على سفسطائية محفوظ** » . أما الضمير الثانى فيقع موقع المفعولية ، وهو ضمير مزدوج ، إذا أفرد فهو يشير إلى القارىء الذى علاقته بالمتكلم علاقة الأدنى بالأعلى ، المأمور بالآمر ، أو المنصوح بالناصح ، وذلك فى منطوقات من مثل :

« وانصحك ... بل إنى أكرر النصح إن تقرأ ما بين سطوره لترى ماذا تخفى الألفاظ وراءها من حقد دفين على الإسلام عقيدة وشريعة ، وقد سرى هذا الحقد سريان النار فى الحلفاء والسم الزعاف فى الأحشاء »

وصياغة العبارات تتضمن الإجابة عن نتيجة فعل الأمر المضمر ، كما لو كانت الصياغة تولّد الاقتناع القبْلى للقارىء ـ المخاطب ، وتفرضه عليه فرضا . وتلعب التشبيهات دورها الذى يؤكد سحر المجاورة ، حيث تنتقل عدوى القبح من المشبه به إلى المشبه ، ويقوم التشبيه بعملية تقبيح تُوقع التصديق فى نفس القارىء ـ المتلقى ، وتسبق بالانفعال رويته . أما إذا انقلب ضمير المخاطب المفرد إلى جمع ، فإنه يتحول إلى السلطة التى يتوجه إليها ضمير المتكلم ، مطالباً بإيقاع أقصى العقوبات على المؤلف ـ المتهم ، سواء كانت هذه السلطة هى جموع المسلمين ، أو الحكومة ، أو السلطة الدينية ممثلة فى الأزهر وعلمائه . وعندئذ ، تتدول لهجة الخطاب على هذا النحو :

« نقول للأزهر ومفكرى عالمنا الإسلامى وقياداتنا : لا تستسلموا لأن الرجل فاز بجائزة نوبل ، وليكن الأزهر أزهرا ، لا تحنوا رؤوسكم للعواصف ، ثقوا بالله ثم بالمسلمين يسمعونكم فلا تهنوا ... ونقول للمسئولين بمصر : أليس جديرا بنا مع توالى المحن أن نتقى فى فكرنا وكتاباتنا كل ما يغضب الله علينا ؟ »

وهنا ، يلعب التلويح بغضب الله دوره المصاحب فى إيقاع التصديق بمنطوق الرسالة اللغوية ، وتبتعث الدوال أبنية الثقافة التى يغلب عليها التسلّط ، وأنساق المعرفة التى تسودها الطاعة ويظللها الخوف من غضب الله . وبدل أن تتركب الصيغ اللغوية لتخاطب العقل فإنها تخاطب الانفعال الجمعى ، وتثير عنف الاستجابة الآلية بتراكيبها الإنشائية ، فينعكس على القراء القمع الذى يولده ضمير المتكلم ، أو ينتقل من خطابه إلى استجابتهم .

أما الضمير الثالث فهو ضمير الغائب الذى يشير إلى موضع الخطاب ، **نجيب محفوظ** وروايته . وإذ تنفى الإشارة بالغياب موضوع الخطاب من الحضور ، فإنها تنفى عنه إمكان أن يتحول إلى فاعل ، مواز للفاعل المركزى ، فى حوار ، وليس فى خطاب أحادىّ الجانب . وإذا كان ضمير الغائب يخرس المتهم فلا ينطقه ، فى الكتاب ، ولا يسمعنا صوت دفاعه ، فإن فعل النفى نفسه

يصل المتهم وكتابه بما يستقبح ذكره ، ومن ثم تأكيد موقعه فى دائرة الكفار ، أعداء الإسلام ، الذين لابد من حربهم وقتالهم دفاعا عن الإسلام . وهنا ، نعود إلى المفرد بصيغة الجمع ، فتحتل إنشائية الخطاب الصدارة ، ويشير إلى موضوعه الغائب بما يستقبح ذكره ، وذلك فى علاقات مشابهة أخرى تنقل عدوى التقبيح من المشبه به الحاضر إلى المشبه الغائب ، فتتأكد تهمة **نجيب محفوظ** فى النيل من الإسلام ، ولكن فى علاقات مشابهة مضمنة ، تجعل من فعل النيل (الوهمى) من الإسلام شبيها بما هو أقل من البعوضة فى التشبيه التمثيلى التالى :

إن العالم كله من شرقه إلى غربه لو اجتمع لينال من الإسلام مغمزا أو طعنة فإن مثله مع **الإسلام كمثل بعوضه** وهنانة سقطت على **نخلة شماء تنخلع الرقاب عند** ذراها فلما أرادت أن **ترحل قالت** : **أيتها البعوضة** ما شعرت بك حين **سقطتى على فكيف أشعر** بك وأنت راحلة عنى **(كذا !)** .

وبأمثال هذا التشبيه المضمر يكتمل التمثيل ، وتنغلق دائرة التأديب . وتقوم الصيغ الإنشائية بإيقاع الاتحاد بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب فى مقابل ضمير الغائب ، وتتم مباركة هذا الاتحاد بالدوال اللغوية التى تلوّح بالدولة الدينية القادمة بأعلام الإسلام ، الإسلام الذى يحاول أعداؤه ، **أمثال نجيب محفوظ** ، تصويب سهامهم إليه . ولكن !

« **نسى هؤلاء أو تناسوا أن سفينة الإسلام ستظل تمخر عباب الماء وتجرى فى موج كالجبال مهما عوت الذئاب ، ومهما ارتفعت أصوات البوم والغربان ، فمن ركبها نجا ومن قال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء فإن الإسلام سيرد عليه قائلا : لا عاصم اليوم من أمر الله** .

وماذا يبقى بعد ذلك ؟ لقد صدر الحكم من قبل أن يبدأ الكتاب ، وتم توقيع العقوبة من صفحة الغلاف ، وابتدأ الكتاب بالتكفير وانتهى بالتحذير للجميع . وتولت عملية التخييل تحويل أداة الكتابة إلى عصا للتأديب ، وتحولت عصا التأديب إلى حَرْبة اتجهت إلى المتهم المذعور الذى تحول ، بدوره ، فى علاقات التقبيح التى يحققها التشبيه ، إلى لا شىء . ولن يلتفت أحد فى دوامة قمع الخطاب إلى الفتوى بغير علم فى تقنيات الأدب ، وإلى الجهل بطرائق تفسير رموزه ، وإمكان وجود تفسير مخالف لما توهمه المؤلف ، فلن يدع هذا الخطاب لأحد مجالا للقول بأن الأدب حمّال أوجه بطبيعته ، وأن أدبيته لا تفارق المعانى المتعددة والتفسيرات المغايرة ، فذلك قول يقمعه الخطاب الذى يعمل على إلغاء الرؤية ابتداء ، ويوقع المخالفين فى منطقة الكفر بداهة ، فيبعث الذعر فى نفوس الجميع : المستمعين ـ المخاطبين الذين ينتابهم الذعر لما يصفه الخطاب من أفعال كفر فى رواية لم يقرأوها والمبدعين الذين يسقط عليهم سيف الاتهام فى رواية أبدعها واحد منهم . وليس ذلك سوى القمع فى أوضح صوره اللغوية .

ـ ٥ ـ

هل يمكن أن يدخل **نجيب محفوظ** ، والأمر كذلك ، فى حوار مع أمثال **الشيخ كشك** ؟ وهل يمكن أن نمضى فى المقارنة بين الحاضر الذى نعيش فيه ، من حيث العلاقة التى يتعارض بها **نجيب محفوظ** مع **الشيخ كشك** ، والحداثيون مع **عوض القرنى** ، ومن حيث الكيفية التى ينظر بها المتحدث باسم الإسلام إلى المفكر أو المبدع نظرة

الأعلى إلى الأدنى ، دائما ، والقاضى إلى المتهم ، والمؤمن إلى الكافر ، وبين الماضى الذى كان يفرح فيه الإمام **محمد عبده** رئيس جمعية إحياء اللغة العربية بترجمة **إليـاذة هوميروس** ، فيقرّظ المترجم ، ويسهم فى الإحتفـاء به ، أو الماضى الذى كان يتناظر فيه الإمام **محمد عبده** مفتى الديار المصرية مع **فرح أنطون** المفكر ، ولا يقـع بينهما ما يخل بالعلاقة بين المتحاورَيْن ، فلا يهدد المفتى نظيره أو يتوعده ، أو يصادر حقه فى التعبير ، أو يطالب الحكومة بمصادرة مجلته أو كتـابه ؛ أو يستغـل سلطته الـدينية فيؤلب عامة المسلمين عليه ، بل يمضى فى المحاورة ثـلاثة أشهـر تقريبـا ، رزينا ، هـادئا ، صبـورا ، لا يمـلّ من التعقيب ، ولا يضيق صدره بردود منـاظره ، ولا يتلـون خطابه ، أو يسبق بسوء الظن أقواله .

من المؤكد أن المقارنة ليست فى صالح أيامنا . وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على أننا ننتقل من عصر يبيح حق الاجتهـاد لكل قـادر عليه ، إلى عصر ترهبه مجمـوعات سياسية ، تطـابق بين رأيهـا والدين ، وتعلن احتكـارها للمعرفة الـدينية ، فتعطى صكـوك الغفران لمن تشـاء ، وشهادات التكفير لمن تريد ، وتفتى فيما تعلم وما لاتعلم ، وتسعى إلى أن تنتقـل بـالمجتمـع كلـه من التسـامـح إلى التعصب ، ومن المجـادلة بالتى هى أحسن إلى الإرهـاب بالتى هى أقمع ، ومن مخاطبة العقلاء فى كل ملة ودين ، إلى تـأليب عامـة المسلمين وإثـارة الشبـاب بـأسـاليب التخييل .

هل نصل هذا الانتقال بما أشار إليـه الإمام **محمـد عبده** نفسه ، فى حواره مع **فرح أنطون** ، عندما أكّد أن الجمود وإلغاء العقل والحجر على الاجتهاد علامات على سيادة طبائـع الاستبداد فى المجتمـع ؟ إن الأمر كـذلك بالفعل ، فطبائع القمع تنسرب كالماء والهواء ، هذه المرة ، وتحل محل الإنسانية الجديدة التى كان يحلم بها **فـرح أنطون** ، ومحل مستقبل الثقافة التى كان يحلم بها **طه حسين** والتى سنظل نحلم بها ، وندافع عن الحلم بها ، فـالحلم جنين المستقبـل ، وبدايـة النور الآتى من وراء الإظلام .

الابــداع
مــدخــل إلى التعليم

ثمة علاقة عضوية بين المنعطفات التاريخية للحضارة الإنسانية ومنهج التفكير ، مثال ذلك : مع نشأة الفلسفة عند اليونان أسس **ارسطو** علم المنطق . وهو علم قوانين الفكر بغض النظر عن موضوع الفكر . وعلى ذلك فهو علم يُتعلم قبل الخوض في أي علم آخر ليُعلَم به أي القضايا يطلب البرهان عليها ، وأي برهان يطلب لكل قضية . ومن هذه الزاوية فإن المنطق هـو إله العلـوم (**اورغانـون**) واستنادا إلى هذا العلم أسس **اقليدس** علم الهندسة في كتابه « **المبادىء** » . وجاء تأسيس هذين العلمين من غير فكر أسطوري . فموضوع المنطق أفعال العقل الثلاثة : التصور ، والحكم ، والاستدلال .

ولهذا جاءت كتبه المنطقية موزّعة أولا إلى ثلاثة أقسام : كتاب « **المقولات** » في التصورات ، وكتاب « **العبارة** » في الأحكام ، وكتاب « **التحليلات الاولى** » في الاستدلال . ومن البحث في الاستـدلال الف ارسطـو ثـلاثـة كتب : « **التحليلات الثانية** » و « **الجدل** » و « **الاغاليط** » .

وهندسة اقليدس تستند إلى مقدمات البرهان على نحو ما هي واردة عند **ارسطو** ، وهي ثلاثة اقسام : **مقدمات اولية بالاطلاق** وتسمى « **علوما متعارفة** » ، مثل مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع والعلية **ومقدمات** تسمى « **اصول موضوعة** » **ليست اولية** ، ولكن المتعلم يسلم بها عن طيب خاطر .

ومقـدمـات تسمى « مصــادرات » يطلب إلى المتعلم التسليم بها فيسلم بها مع عناء في نفسه .

وبفضـل مبدأ عـدم التنـاقض ــ وهـو أسـاس منطق ارسطو ــ لم يجرؤ أحـد على التفكير في نقيض هندسـة اقليدس ، لأن هذا المبدأ يعني أنه اذا كانت المصادقة فان نقيضها الكاذبة ، ومن ثم يمتنع التفكير في هذا النقيض ، على الرغم من أن المصـادرة الخامسـة ــ المعروفـة بمصادرة التوازي ، تنطوي على تناقض لم يستطع علماء الرياضة رفعه .

ومع نشأة الفلسفة الحديثة ظهر منهجان أحدهما من

تأسيس بيكون ، والآخر من تأسيس ديكارت . صدر بيكون كتابا بعنوان « **الاورغانون الجديد أو العلامات الصادقة لتأويل الطبيعة** » (١٦٢٠) **وهو منطق جديد يضع أصول الاستكشاف العلمي . القسم السلبي منه يدور على مصدر الأوهام الطبيعية في العقل وهي أربع** : « **أوهام القبيلة** » وهي ناشئة من طبيعة الانسان حيث العقل مرآة كاذبة لأنه يشوه طبيعة الأشياء وذلك بالخلط بين طبيعته وطبيعتها .و« **أوهام الكهف** » ، وتعنى أن لكل فرد كهفا يشوه نور الطبيعة بسبب التربية ، وبسبب سلطة أولئك الذين يزهو الفرد بهم . و« **أوهام السوق** » وهي ناشئة من سوء اختيار الألفاظ الذي يفضي إلى مناقشات بيزنطية . و« **أوهام المسرح** » تتسرب إلى عقول البشر من قبل معتقدات الفلاسفة .

هذا عن القسم السلبي من المنطق الجديد . **أما عن القسم الإيجابي منه فهو المنهج الاستقرائي الذي ينشد التحكم في الطبيعة واستخدامها في منافعنا** .

أما ديكارت فقد أصدر كتابا بعنوان « **مقال في المنهج لاجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم يليه البصريات والآثار العلوية والهندسة ، وهي التطبيقات لهذا المنهج** »(١٦٣٧) . ولهذا المنهج أربع قواعد أهمها القاعدة الأولى « ألا أسلم بشيء إلا أن أعلم أنه حق » ، وقد قيل عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها عبارة عن إعلان حرية الفكر ، وإسقاط كل سلطة .

وفي القرن العشرين يشيع مصطلح جديد هو « **التفكير الجديد** » أو« **نهج جديد في التفكير** » في مجال الحياة السياسية . والسؤال إذن : ما هو هذا المنهج الجديد ، أو بالأدق هذا المنطق الجديد ؟ ومن أجل تحديد هذا المنطق ينبغي النظر في مبررات صياغة هذا المصطلح الجديد . وتحديد هذه المبررات من تحديد روح العصر ، وتحديد روح العصر من تحديد مظاهر العصر . والمظاهر متعددة يأتي في مقدمتها تيار علمي ينشد إلغاء الحدود بين العلوم . وقد تبنى هذا الإلغاء ، في الثلاثينات من هذا القرن في كمبردج **ماساشوستس**فريق من العلماء كان يجتمع مرة كل شهر ، برياسة العالم الفريائي المكسيكي **آرتورو روز نبلوث** Arturo Rosenbluelh ، ثم انضم إليه عالم الرياضة الأمريكي نوربرت وينر Norbert Weiner الملقب بأبي **السيبرنطيقا** ، وقد وجد كل من **روز نبلوث ووينر** أن الآلات تعمل على نحو ما يعمل الجهاز العصبي ، وأن نظرية الاتصالات عند علماء الرياضة تسهم في دراسة دماغ الإنسان . وبذلك تتداخل العلوم البيولوجية والرياضية فينشأ عن ذلك علوم جديدة تسمى « **علوما بينية** » . وقد كان فأصدر وينركتابا يصف فيه علما جديدا بعنوان « **السيبرونطيقا : التحكم والاتصال في الحيوان والآلة** » (١٩٤٨) . ولفظ **سيبرنطقيا** مشتق من اللفظ اليوناني **Kubernetes** ويعني **ربان السفينة ولفظ « الحاكم »** Governor مشتق من نفس الجذر اليوناني . وقد سك **وينر** هذا المصطلح لسببين : السبب الأول مردود إلى بحث للعالم الفزيائي **جيمس كلارك مكسويل** (١٨٣١ - ١٨٧٩) بعنوان **نظرية « الحكام »** ، ويتناول التنظيم الذاتي **أو ميكانزم التحكم** Feedback mechanism وكان **جيمس وات** - مخترع الآلة البخارية - (١٧٣٦ - ١٨١٩ قد أطلق لفظ « الحكام » على **ميكانزمات التحكم** . والسبب الثاني مردود إلى أن ميكانزم قيادة السفينة هو أفضل **ميكانزمات التحكم** . وبفضل **السيبرنطقيا** تمت صناعة الكومبيوتر .

وفي عام ١٩٨٢ ظهر على غلاف مجلة Time عنوان مثير « **إنسان عام ١٩٨٢** » . ولم يكن إنسانا بل آلة تسمى

http://Archivebeta.Sakhrit.com

« **الكومبيوتر** » تنبىء بثورة هى ثورة الكومبيوتر تدور على صناعة « **عقل صناعى** » ، « يدلل ويبرهن . وبفضل هذا العقل نميز بين المعلومات والمعرفة ، من حيث أن المعرفة هى معلومات قد صيغت وأوّلت وتغيرت وأحدثت تأثيرا فى الواقع . ومن هذه الزاوية المعرفة قوة . وهى عبارة سبق أن قالها **بيكون** ، ولكنها لم تتجسد إلا فى ثورة الكومبيوتر . وبذلك تصبح المعرفة **قوة إنتاجية** تحدث تغييرا فى مفهوم قوى الإنتاج التى أشار إليها **آدم سميث** فى كتابه « **ثروة الأمم** » . فقوى الإنتاج ، عنده ثلاث : الأرض ، والعمل ، ورأس المال . وفى تقديرى أن العمل فى ضوء مقولة « **المعرفة قوة** » ، هو العمل العقلى ، وبالتالى فعمال المستقبل هم عمال عقليون أو معرفيون . ومن ثم يمكن القول بأن « **المعرفة تحكم** » وهى عبارة وضعها **دانيل بل** على غلاف كتابه بعنوان « **بزوغ مجتمع ما بعد الصناعى** » .

خلاصة القول أن العلوم البينية ، وثورة الكومبيوتر ، وقوة المعرفة ، ظواهر جديدة تنطوى على منطق جديد يمكن تسميته « **منطق الإبداع** » . وقد يبدو أن ثمة تناقضا فى الحدود بين المنطق والإبداع ، بدعوى أن المنطق ينص على القواعد ، والإبداع ينصّ على الخروج على القواعد . بيد أن هذا التناقض يزول بزوال الوهم الدائر على أن الإبداع ظاهرة نادرة مرتبطة بالعبقرية ، والعبقرية سر غامض . أو أن الإبداع قد يفضى إلى العصاب على نحو ما يذهب **فرويد** . يقول **فرويد** : « ثمة أربعة مظاهر تتميز بها الشخصية الفذة لدوستويفسكى ؛ وهى أنه فنان مبدع ، وعصابى ، وأخلاقى ، وخاطىء » أو على أن ثمة علاقة عضوية بين الإبداع والجنون ، وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وفى تقديرى أن هذه الأوهام هى صدى لماض بعيد . فقد أرجع العلماء جميع ألوان السلوك الشاذ ، وسائر المظاهر العقلية الغريبة إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى الطبيعية ، فلم يميزوا بين الحكيم والمجنون . فلفظ « **مانيا mania** » فى اللغة اليونانية القديمة ، يشير إلى حماس المبدع ، وهياج المجنون . ومع ذلك فثمة فارق جوهرى بين المبدع والمجنون ، أو بالأدق بين الإبداع السوى والإبداع المرضى . وهو أن الفعل المبدع السوى يفضى بالضرورة إلى التأثير فى الواقع . أما المبدع المريض فهو عاجز عن الفعل المؤثر . هذا بالإضافة إلى أنه من غير إبداع ما كان للإنسان إلا أن يظل يقتات الكلأ ، والأسماك النيئة ، ويهيم على وجه المعمورة مثل القرود . ولكنه ليس كذلك . إنه حاصل على قدرة مجاوزة البيئة من أجل تغييرها .

وهذه المجاوزة ليست ممكنة من غير قدرة العقل الإنسانى على تكوين علاقات جديدة تتجاوز العلاقات القائمة ، وتحدث تغييرا فى البيئة . وهكذا استطاع الانسان أن يتجاوز « أزمة الطعام » التى واجهته فى عصر الصيد ، وذلك بابتداع التكنيك الزراعى من أجل تكييف البيئة طبقا لحاجاته بدلا من أن يتكيف هو مع البيئة كما كان الحال فى عصر الصيد . ومن هنا يمكن القول بأن الإبداع هو المدخل إلى الحضارة ، وقد آن الأوان لكى يكون الإبداع هو المدخل إلى التعليم .

والسؤال الآن :

ما العمل لكى يكون الإبداع هو المدخل إلى التعليم ؟

علينا أولا التفرقة بين الإبداع كمهارة تعليمية موضوعة فى نهاية سلم المهارات ، وبين الإبداع كمحور للمهارات ، والانحياز إلى أى من الطرفين يستلزم تعريف الإبداع . إن **الإبداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة تحدث تغييرا فى الواقع** ، وهذه العلاقات الجديدة ليس فى الإمكان تكوينها من غير عقل ناقد لعلاقات قائمة . أى أنه من غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث عن الجديد ليس ثمة مبرر للنقد . ونقد العلاقات القائمة لا يتم إلا في إطار الثقافة التي أفرزت هذه العلاقات ومن هنا يمكن القول بأنه ليس ثمة انفصال بين العلم والثقافة . ولكن ثمة تناقض بين العلم من حيث هو إبداع ، والثقافة من حيث هي معوق للإبداع ، لأنها تمثل واقعا مستقرا ، وهي من أجل ذلك تنطوي بالضرورة على محرمات ثقافية يُمتنع معها تطويرها . وتاريخ العلم شاهد على ما نقول . مثال ذلك **جليليو** . ففي المقدمة التي كتبها **أينشتين** لكتاب **جليليو** بعنوان « **حوار عن نسقين كونيين رئيسيين** » يكشف لنا فيها عن العلاقة المتوترة بين الإبداع والثقافة . يقول عن هذا الكتاب إنه منجم من المعلومات لكل من يهمه التاريخ الثقافي للعالم الغربي ، وتأثيره على التطور الاقتصادي والسياسي . إننا أمام إنسان له إرادة قوية وذكاء وجسارة ، وممثل للتفكير العقلاني في مواجهة أولئك الذين يحافظون على سلطانهم ويدافعون عنه ، معتمدين في ذلك على جهل الشعب ، وصلابة المعلمين الذين يرتدون عباءة الكهنوت . وهو قادر بفضل ما أوتي من موهبة أدبية خارقة ، على مخاطبة مثقفي عصره بلغة واضحة وقوية للتغلب على التفكير الأسطوري الدائر على مركزية الإنسان لدى معاصريه ، وللعودة بهم إلى ممارسة الأسلوب الموضوعي الذي يعتمد على مبدأ العلية ، هذا الأسلوب الذي فقدته البشرية مع انهيار الثقافة اليونانية . وأغلب الظن أن الشلل الذي أصاب العقل ، في القرن السابع عشر ، بسبب التراث المتحجر للعصر الوسيط ، انتهى إلى الحد الذي لم تعد فيه القيود الملتفة حول التراث العقلي قادرة على الصمود ، سواء كان جليليو أو لم يكن .

ويبين مما تقدم أن ثمة توترا حادا بين الإبداع العلمي والثقافة القائمة . أو بين هذا الإبداع والدوجما المستندة إلى السلطة . وفي زمن جليليو كان التشكك في صدق الآراء التي ليس لها سند سوى السلطة كفيل بإعدام صاحبه .

ولهذا فالمسألة الهامة هي في كيفية تعامل المبدع مع أصحاب الدوجما . وفي كتاب « **الحوار** » يحاول **جليليو** تجنب الصدام مع الآراء موضوع الخلاف ، والتي تسمح بتدخل **محاكم التفتيش** ، وذلك بأن يبدو ، ظاهريا ، أنه مع النظرية المعتمدة مع أنه ، في الحقيقة ، ليس موافقا على هذه النظرية . ومع ذلك فإن **محكمة التفتيش** لم تسترح إلى هذه المراوغة وقدمته للمحاكمة . هذا مثال يبين ضرورة الكشف عن البعد الثقافي للإبداع العلمي حتى يعي الطالب العلاقة بين الإبداع وتغيير الثقافة . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأنه إذا كان الإبداع هو المغير للثقافة ، فهو بالضرورة المحور الذي تدور عليه مهارات التفكير . ومن ثم فهذه المهارات لن تكون مطروحة على النحو الذي نراه في أدبيات علم النفس والتربية . واجتزىء من هذه المهارات ثلاث مهارات لأدلل على ما أقول ، وهي : « **حل المشكلة** » و « **تكوين العلاقات** » و « **التفكير الناقد** » .

ولنبدأ بمهارة « حل المشكلة » . والمطلع على أدبيات هذه المهارة يلحظ أن ثمة انفصالا بينها وبين التفكير الإبداعي ، **فعلم النفس المعرفي** لا ينشغل بشكل صريح وواضح بتناول التفكير الإبداعي من حيث هو كذلك . **وعلم النفس التجريبي** تخلو أبحاثه من قضية التفكير الإبداعي . وأغلب الظن أن هذا الخلو مردود إلى الربط بين العبقرية والإبداع . وهذا الربط وارد ابتداء من **أفلاطون** حتى **جيلفورد** . فهؤلاء جميعا يسلمون بأن التفكير الإبداعي من شأن الأفذاذ ، بل لقد ذهب البعض إلى فحص أدمغة العباقرة من أمثال **أينشتين** لتحديد منطقة الإبداع في الدماغ .

ومع ذلك فأنا أثير السؤال الآتي :

هل في الإمكان القول بأن « حل المشكلة » هو في صميم العملية الإبداعية ؟

إن مهارة حل المشكلة تعنى أن ثمة مشكلة ، وثمة حلاً . ولكن هنا ثمة سؤال لابد أن يثار : هل أيه مشكلة لها حلّ . قد تكون المشكلة زائفة ، ومن ثم يصبح البحث عن حلّ من غير وعى بهذا الزيف هو بحث عن وهم . والكشف عن زيف المشكلة هو فى حد ذاته إبداع ، وإبداع الوضعية المنطقية يكمن فى الكشف عن زيف المشكلات الميتافزيقية . وثمة سؤال آخر لابد أن يثار : هل الحل يكمن فى المشكلة ؟ للجواب عن هذا السؤال نثير مسألة إبداع الهندسات اللاإقليدية . فقد تم هذا الإبداع بفضل عدم القدرة على حل المشكلة الخاصة بهندسة **اقليدس** ، والخاصة بالمصادرة الخامسة التى تنطوى على تناقض ، والتى لم يستطع العلماء حلها ، فابتدعوا هندسات أخرى تسمى بالهندسات اللاإقليدية ، وفيها بدائل لمصادرة التوازى عند **اقليدس** .

وفى هذه الحالة يكون من الأفضل القول « حل الإشكالية » بدلا من « حل المشكلة » لأن لفظ « الإشكالية » تعنى أن القضية قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة . وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة . هذا التناقض هو المدخل للإبداع . ومن أجل التوضيح نأتى بمثال من فكر **داروين** . فأثناء رحلة « **البيجل** » فى الفترة (١٨٣١ ـ ١٨٣٦) سجل **داروين آلافا** من الصفحات كمذكرات علمية . وقد خلت هذه المذكرات تقريبا من الإشارة إلى مفهوم « **التطور** » إذ كان منشغلا بمسائل **جيولوجية** ، وكان مقتنعا بأن ثمة نظاما طبيعيا ثابتا ومتسقا ، الكائنات العضوية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة ، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية ، ولكنه عندما قبل **النظريات** الجيولوجية الدائرة على نظام متغير فى العالم الطبيعى ارتأى أن ثمة تناقضا على النحو الآتى : كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته ، ولكن البيئة متغيرة على الدوام ومع ذلك فالأنواع ثابتة . فبدأ فى يوليو ١٩٣٧ ، أى بعد عشرة أشهر من عودته إلى انجلترا ، بكتابة مذكرات عن « **تغير الأنواع** » . وفى سبتمبر ١٨٣٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعى فى عملية التطور . وقد أسهمت فى توضيح هذه الفكرة قراءته لكتاب **مالتوس** عن « **السكان** » ، ولكنه فى يوليو ١٨٣٨ كان قد انشغل بقضايا سيكلوجية تتعلق بتطور الإنسان ، والعقل ، والانفعالات ، والسلوك ، ومن ثم بزغت فى ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور . وكل ذلك حدث قبل تأليف كتاب « **أصل الأنواع** » وقبل سبتمبر ١٩٣٨ عندما كان يقرأ نظرية **مالتوس** التى أفضت به إلى أهمية الانتخاب الطبيعى . وبعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس الشق العلمى الذى يضم كل هذه الشذرات ، ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الهيّن ، فقد استغرق سنوات عديدة .

ويبين مما تقدم أن تداخل العلوم يفضى إلى تكوين علاقات جديدة التى تفضى بدورها إلى تأسيس نسق جديد . بيد أن هذا التكوين لا ينشأ إلا استنادا إلى الكشف عن « **تناقض ما** » وهذا التناقض يستند إلى تفكير ناقد مهيأ لعدم التسليم بما هو قائم ، ومن ثم لمجاوزته . ومن هنا يمكن القول إن التفكير الناقد هو فى صميم التفكير المبدع .

وهكذا يبين مما تقدم أن النظر إلى الإبداع كمحور للعملية التعليمية من شأنه أن يغير من مهارات التفكير التقليدية ، بل من شأنه أن يغير من أسلوب التدريس ، وأسلوب تأليف الكتاب والتقويم .

أما الاكتفاء بوضع الإبداع فى نهاية سلم المهارات فيعنى أنه مماثل للزائدة الدودة ، التى ليس لها علاقة جوهرية مع باقى الجسم .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثر المرأة فى اللغة

كتب إبراهيم عبد القادر المازنى مقالة عن «المراة واللغة» ونشرها بمجلة «المجلة الجديدة» عام ١٩٢٤ وليس عام (١٩٣٤) كما ذكرت ببليوجرافيا حمدى السكوت ، لأن مقدمة محاضرة المازنى التى القاها بعد ربع قرن والتى تنشر هنا لأول مرة تثبت هذا التاريخ ، أى أن نشر المقال كان عام ١٩٢٤ ، ثم نضيف ربع قرن على هذا التاريخ فتصبح عام (١٩٤٩) وهو عام وفاة المازنى فى شهر أغسطس .

وقد أعاد المازنى نشر مقالته عام (١٩٢٧) فى الطبعة الأولى من كتابه «قبض الريح» . ولكنه اختتم هذه المقالة بفقرة دالة تقول : «هذا وجه أو وجوه مما كان للمرأة من الفضل على اللغة . ثمَّ وجوه أخرى بعضها يسهل الغوص عليه ، والبعض يشق مطلبه ويعز مناله . ولسنا نستطيع ان نلم بكل أوجه البحث فى مقال واحد . ولذلك نرجىء التتمة ، ولاسيما الفرق بين لغتى الرجل والمرأة إلى فرصة أخرى .» [قبض الريح ، مطبعة دار الشعب ، ١٩٧١ ، صـ ١٣٢] .

لكن هذه الفرصة غابت ربع قرن تقريباً حتى عاد المازنى للحديث فى هذا الموضوع عندما كلف أن يلقى محاضرة فى قاعة الملك فيصل عن «أثر المرأة فى اللغة» ومن ثمَّ عاد إلى ما وعد به القارىء — من قبل — أى تتمة الموضوع ، وتغطية وجوه أخرى من وجوه هذه القضية . فقد افتتح المازنى هذه المحاضرة بقوله : «اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك — وارجو أن لاتستكثروا علىَّ أرباع القرون ، أو تستطيلوا مدتها — أن حاولت بالبحث والتصوير من نواحٍ عديدة هذا السر أو اللغز الذى نسميه المرأة» .

وواضح أن العمر لم يمهل المازنى لينشر هذه المحاضرات بعد أن كتبها بنفسه على الآلة الكاتبة ، وراجعها بيده . ومن ثمّ كان واجباً علينا ان ننشرها كما تركها المازنى لانها تطوير لفكرة سابقة ، واكثر تنظيماً وترتيباً وتفصيلاً مما سبق أن كتبه فى نفس الموضوع . والقارىء للمقال والمحاضرة سيكشف الفارق بين الاسلوبين والصيغتين اللتين كتب بهما المازنى فيما بين (٢٧ ــ ١٩٤١) بل لقد صحح المازنى بعض أفكاره التى طرحها فى النشر الأول أو فى الصيغة الأولى للمقالة قبل أن تتحول إلى محاضرة طويلة .

والمحاضرة عبارة عن ثمانى صفحات من الفولسكاب ، مكتوبة بالآلة الكاتبة ومصححة ومراجعة بقلم رصاص أسود ، فهى مسودة لم يغيرها صاحبها وتركها لنا كما هى . ورأينا ان ننشرها كما تركها صاحبها . لنتعرف ــ بالموازنة ــ على وجوه الاختلاف بين ما قاله فى المقال وماقاله فى أخريات حياته فى هذه المحاضرة ، فهى آخر ماكتبه المازنى قبل وفاته .

وواضح أن المازنى قد قرأ مقاله قبل أن يشرع فى إنشاء المحاضرة . ويظهر ذلك فى بقاء بعض التعبيرات ، وبعض أبيات الشعر كما هى ، بالإضافة إلى محافظته على فكرة المقالة الأولى ، مضيفاً إليها التعليل ، والتفصيل حتى أننا نجد أنفسنا أمام حديث جديد ، ومحاضرة جديدة ، أضافت خبرة ربع قرن ، وثقافة ربع قرن إلى ماكتبه من قبل ، أو كما قال هو فى صـ ٥ من المحاضرة فى سياق تصحيح ما قاله «ولكنه ــ فيما ارى ــ اقرب إلى الصحة مما كنت اذهب إليه قديماً» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـــدحت الجيـــار

اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك ــ وأرجو أن لاتستكثروا علىّ أرباع القرون أو تستطيلوا مدتها ــ أن تناولت بالبحث والتصوير من نواح عديدة هذا السرّ أو اللغز الذى نسميه المرأة والذى يسبينا ويحيرنا ، ويستولى على هوانا ، ويغلبنا على أمرنا وعقولنا ، ويأسرنا ويقيدنا بأوهى من خيوط العنكبوت ، ويدعنا نتوهم اننا الغالبون الآسرون . وما أظن أنى أفلحت فى تصويره،وإن بحثى هدانى إلى حقيقة يطمئن إليها العقل ، وإن كان من السهل أن يغالط المرء نفسه ، ويزعم أنه وقف على السر المكنون وحل اللغز المعقد . بل إن أكبر ظنى انها ليست أعرف بنفسها منا أو أدرى بكنهها .

وماهى المرأة أولا ؟ وجوابى الصريح الذى لا موارية ولاتردد أو تلعثم فيه أنى لا أدرى ، وإنها تزيدنى حيرة وضلالاً كلما زدتها تأملا . والجمهور الأكبر منا نحن الرجال والسواد الأعظم يسلم بغير تفكير أو نظر أنها أنثى الرجل ، ولايخطر له أن يشك فى هذا أو يعرضه على عقله ويذهب غير واحد من العلماء الباحثين إلى أن الإنسان كان فى بداية أمره كبعض الحيوانات الدنيا ، يجمع فى شخصه بين الذكورة والأنوثة ، ثم تطور فانقسم فصار اثنين : ذكراً وأنثى . ولكن التمييز ليس تاما فكل ذكر فيه من الأنوثة عناصر ، وكل أنثى فيها من الذكورة عناصر ، أى أنه ليس هناك رجل كامل رجولته مائة فى

المائة ، ولا امراة كاملة أنوثتها مائة فى المائة ، وإنما تكون نسبة الرجولة فى الرجل أعظم من الأنوثة ونسبة الأنوثة فى المراة أعظم من الرجولة . ويحدث أحيانا أن يجيء الخلق على شيء من الشذوذ ، فتُرْبى الأنوثة فى الرجل على الرجولة ، فنرى رجلا هو أشبه بالنساء لا فى خلقه بل فى نزعاته ، ويحدث العكس أيضا فنرى المراة هى أشبه بالرجال . وهى المسترجلة ، وقد قال بهذا فيلسوف ألمانى لايحضرنى اسمه فإن أفتى الكبرى النسيان .

ثم انتحر فى الخامسة والعشرين من عمره . وقد تكون هذه النظرية أقرب إلى الصواب لأنها هى التى توافق على العموم سنّة النشوء والارتقاء ، ولكنها لاتكفى لتفسير مانراه من الفرق والاختلاف بين الرجل والمراة فى الطباع وأساليب التفكير ونوع الإحساس بالحياة والاستجابة لوقعها ، ومن هنا ظهر رأى آخر يقول به علماء حديثون قد يكون فيه من الطرافة اكثر مما فيه من الحقيقة ، ولكنه على كل حال رأى يستحق النظر والتدبر ، وإن كان لايحل الإشكال ، ولايحسم الخلاف ، ولعله ثمرة اليأس من الاهتداء إلى الحقيقة التى انطوت مع القرون الغابرة . وخلاصة هذا الراى الطريف الذى يصعب التسليم به أن أنثى الرجل انقرضت وبادت فى بعض العصور لأسباب شتى ، وإن الرجل التمس أنثى أخرى يحلها محل البائدة ، فسطا على أقرب إناث الحيوان إليه وأشبهها به واقدرها على معايشته فكانت هذه التى نسميها المراة ، ونظنها من جنس الرجل وهذا فرض نظرى بحت لايستند إلا إلى ظاهر الاختلاف بين المخلوقين ، فليس فى وسعنا أن نأخذ به حتى يقوم دليل كاف عليه .

وندع هذه الفروض والنظريات التى لاسبيل إلى الجزم بشيء فيها ، ونقول إنه يبدو أن من الثابت عند العلماء أن الرجل سبق المراة إلى الوقوف على قدميه والمشى بهما وحدهما دون اليدين ، وذلك لسببين رئيسيين : أحدهما أن الرجل كان أحوج إلى السعى والتصرف وإلى الانتفاع بيديه واستخدامها فى مطالب شتى غير المشى ، مثل قطف الثمار أو التسلق والصيد والضرب والمدافعة وحمل القنيصة أو جرها وما إلى ذلك مما يزاوله الرجل ولاتزاول المراة مثله ولاتحتاج إلى معاناته ، أو ماتكرهها وظيفتها على تركه للرجل لصعوبة القيام به ومشقة تكلفه أثناء الحمل والرضاع .

وثانى السببين أن تكوين المراة يجعل الوقوف والسير على أربع أوفق لها أثناء الحمل وخاصة انه اصحّ لها ولحملها أيضا ، ولست طبيبا ولا أدعى فى الطب معرفة ، ولكنى قرأت لغير واحد من العلماء والأطباء أن هذا أوفق الأوضاع للأنثى الحامل ، لأنه لايكلفها تعبا ولأنّ الجنين يكون فى موضعه وكأنه مدلى من كيس مشدود إلى الوسط . وقرأت لفيلسوف صينى معاصر يقيم الآن فى امريكا — واسمه لن يوتانج — قوله أنه يتعجب للمراة كيف تمشى على رجلين وهى حامل فإن ذلك خليق أن يكلفها شططا . ويذكر غير واحد أن أنثى الحيوان لاتعانى عسرا فى الوضع ولاتحتاج إلى قابلة وأن التقبض العضلى الذى يدفع الجنين إلى الخروج يحدث على نحو طبيعى .

وسواء اكانت المراة أنثى الرجل الأصيلة أم أنثى غيره من الحيوان ، واستحوذ هو عليها واتخذها لنفسه فإن من المحقق انه أقوى منها بدنا وأمتن أسرا وأصلب عودا ، وأنه كان ومازال إلى يومنا الحاضر هو القوّام عليها ، وهو الذى يتولى فى الأغلب والأعم أمر الإنفاق والتصرف والحرب اى انه هو الذى يكدح فى سبيل الرزق ، وهو الذى يقاتل باغيا أو مدافعا ، والمراة هى التى تقعد فى الكهف أو الكوخ أو البيت وتضطلع فيه بما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى أقدر عليه . ولولا أن المرأة هى أداة حفظ النوع لما كان ثمة مانع أن تخرج خروج الرجل للقوت أو القتال ولاكسبها هذا ما اكسب الرجل من الوثاقة والقوة والمنّة ولكن الحمل والرضاع يلزمانها بتوخى ما فيه خير النسل جنينا ورضيعا وطفلا . وهكذا وزع العمل بطبيعة الحال : فعلى الرجل طلب الرزق والقتال ، وعلى المرأة مانسميه الآن شؤون البيت . وقد بدأنا فى عصرنا هذا نرى بوادر تطور جديد اقتضته وأدت إليه ظروف المدينة الحاضرة ، فشرعت المرأة تكسب رزقها بكدها كما يكسبه الرجل ، وحملت عنه بعض الأعباء التى كانت موكولة إليه ، ورافقته إلى ميادين الحرب وإن كانت لاتخوض المعارك إلا فى الندرة القليلة والفلتات المفردة التى لايقاس عليها ، واخذت على عاتقها خلف الخطوط النهوض بكل ما يعينه على التفرغ للقتال . ولكن الوظيفتين بقيتا مع ذلك كما كانتا أبدا مع اختلاف يسير لايكاد يقدم أو يؤخر — فالرجل هو المحارب دونها ، والمرأة هى التى تقوم بالواجبات المنزلية وبما أعدتها الطبيعة له ، وكل مافى الأمر أنها — بسيرها مع الجيوش — نقلت البيت وأعماله معها إلى قريب من ساحة الحرب . ولاشك أن مطالب المدنية الحديثة جعلت عبء الرجل أثقل من أن يضطلع به وحده فاضطر أن يخفف منه ، وأنا يتخلى لها عن بعض مايؤوده حمله ولكنه مع ذلك لم ينزل لها إلا عما تستطيع أن تحسن ومايشق عليها عمله فما زال اذن قول الشاعر القديم :

كتب الحرب والقتال علينا
وعلى الغانيات جر الذيول

صحيحا فى جوهره . وقد لانراها الآن وكل همها جر الذيول ، على ما كان العهد بها إلى ما قبل هذا العصر ، لكنها مازالت غانية لاتهمل زينتها ، ولاتنسى الأحمر تصبغ به شفتيها ، أو تورّد بشىء منه خديها ، ولايفوتها أن تصفف شعرها وتلوى خصلة منه أو تفعل به غير ذلك مما يجعله تاجا لرأسها الصغير ، ولاتغيب عنها مرآتها التى تنظر فيها إلى محياها لتطمئن على ما أفاض الله عليها من حسن وماكسبته هى من ملاحة مجلوبة ، وما انفكت هى المرأة القديمة التى يؤوب إليها الرجل المكدود من الميدان أو المكتب أو غيرهما فيجد من عطفها وحلاوة الأنس بها ما تطيب به نفسه .

ولم ينصف الشاعر القديم المرأة حين قصر وظيفتها على جر الذيول والتنعم بالزينة وفراغ البال ولعل قصر البيت أو القافية هى التى جنت عليها ، وعسى أن يكون الرجل قد تعصب لجنسه فوازن بين الوظيفتين موازنة لاتخلو من استخفاف بالمرأة وماتؤديه فى الحياة ومبالغة فيما هو موكول إليه وتجسيم للمشقة والخطر فيما ينهض به ويتعرض له . وقد يكون الذى قصد إليه هو الإعراب عن الشكوى والضجر لا المباهاة والمفاخرة ، ولكنه على كل حال عدّها ... سلها وجار عليها فى الحكم .

وفى وسعنا أن نتبين مبلغ الغبن والقسوة فى حكم شاعرنا القديم على المرأة ، إذا رددنا عقربى الساعة بضعة آلاف منّ السنين ، ورجعنا إلى تلك الأيام الموغلة فى القدم والتى كان فيها الإنسان ساذجا وعلى الفطرة ، وهى كرّة تحتاج إلى مجهود من الخيال ، ولكننى لا اظن أنه يعيينا أن نتصور ذلك العهد البعيد الذى كان فيه الرجل يخرج للصيد والقنص والقتال وكان فيه على المرأة أن تلزم بيتها — كائنا ما كان — لتعد الطعام وتغزل الصوف وتدبغ الجلود وتصنع الأوانى والمواعين وتأتى بالماء وتعنى بالكوخ وترضع الأطفال وتتعهدهم ، على حين كان الرجل معظم النهار أو الليل يرتاد الأحراش ، ويضرب فى الأدغال ، ويغشى الغابات ، ويصعّد فى الجبال إلى

الانهار ، إلى آخر ذلك السّعى . فماذا كان يصنع الرجل ؟ وماذا كانت تصنع المرأة ؟ يصبح الرجل ، فيصيب كفايته من الطعام الذى هيأته له امرأته أو نساؤه ، فما كان الرجل فى ذلك الزمان الأول يعرف التوحيد فى الحب ، ولا أظنه يعرفه فى زماننا هذا فإن شَكّىَ فى ذلك كبير وأنا أعرف أن كثيرين يخالفوننى ، وبودى أن أكون مخطئا ، فما يعنينى غير الصواب ، ولكنى استحى أن أغالط نفسى فى الحقائق الإنسانية الأولى — وقد كدت أقول الحقائق الحيوانية — فإن القياس الصحيح هو حياة الحيوان ، وما خالفناه فيه مرجعه إلى الاكتساب والتطبع إلا إلى الطباع والفطرة ، ولست أجهل أن كثيرين يروضون أنفسهم على التوحيد فى الحب ، ولايتبعون النضرة ويتقون المغريات والغوايات غير أن هناك فرقا بين رياضة النفس ـ أى التكلف وبين الطباع وماتنزع إليه .

وأرجو أن توسعوا صدوركم قليلا لى حين أقول إن الطباع الفطرية لاتعرف خيرا ولاشرا ، ولافضيلة أو رذيلة ودليلى حياة الحيوان وسلوك الطفل قبل أن نهذبه نحن ونصقل له نفسه ونوجهه ، والجماعات الإنسانية المستوحشة . وقد ارتقى الإنسان من هذه المنزلة الفطرية ، فاحتاج — على الأيام — إلى تنظيم حياته المشتركة ، واستطاع أن يوجد لعواطفه وغرائزه السانحة مسارب ومجارى تتدفق فيها على نحو يصلح به أمر الجماعة ، ومن هنا كان الحب والأثرة هما الأصل الذى يرجع إليه نظام الزواج ، وكانت الأسرة مقترنة بمقتضيات المحافظة على الذات ، وهى التى يرتد إليها مانعرفه الآن باسم الوطنية أو القومية وهكذا . فلا تستغربوا أن أقول إن الطبيعة لاتعرف التوحيد فى الحب أو أن الحياة تأباه ، فإن كلامى على الأصل لاعلى ماينبغى أن يكون ولا تتوهموا أنى أدعو إلى شىء ما ، فليس همى الدعوة وإنما همى تقرير الحقائق وسبيلى أن أقول ما أعرف ، وأتحدث بما أتبين ، لا أن أشتد أو أنعى أو أحيد أو أذم .

أعود إلى ماكنت فيه وشططت عنه ، فأقول أن الرجل — بعد أن يفطر — يتناول أدواته ويخرج بها إلى الماء ليصيد السمك أو يتوغل فى الجبال ، أو يجوس خلال الغابة ليقبض الحيوان أو يقطف الثمار ، وقد يخرج معه غيره فى طلب الصيد ولكن طبيعة الصيد تقضى بالتفرق والانتشار قليلا ، لأن الحيوان أو الطير ليس كله فى مكان واحد ، وتضطرهم أيضا إلى الصمت أغلب الوقت وتخفيف الوطء أو المشى على أطراف الأصابع واتقاء الضجة والضوضاء وغير ذلك مما هو خليق أن ينفر الطريدة أو يذود الطير عن شجره ، والاكتفاء بالنظرة أو الإيماءة حتى لايهرب ويفلت ما يبغون — والمفاجأة نصف الظفر ، كما يقولون ، لا فى الحرب وحدها ، بل فى الصيد أيضاً وفى غيره كذلك ، وقد جاء فى الحكمة المأثورة، استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان، وما أحكم ابن الرومى فى قوله :

وليكن الكرّ على غرة والصيد فى مأمنه سارب

فأجدادنا الأقدمون كانوا مكرهين على التزام الصمت وتوخى الخفة واجتناب اللغط ليقعوا على الفريسة ويصيبوا منها الغرّة . ولست أعنى أنهم كانوا يقطعون ألسنتهم فلا تدور بكلام أو همس أو يجعلون على أفواههم أقفالا ، أو يطبقونها إطباق من لا ينوى أولا يقدر أن يفتحها ، وإنما أعنى أنهم يكونون فى صمت يتواصون به حتى يقضوا وطرهم . أما قبل أن يبلغوا مكان الصيد فهم يتلاعطون ويصرخون بلا تحرز أو تقية ، وقد يصف بعضهم لبعض ما كان فى يوم سابق أو يعرب عما يرجوه

فى يومه وما يتطلع إلى الاستمتاع به من لذة المطاردة وما يطمع أن يظفر به وما يقدر أن يكون من جذل نسائه وصغاره، حين يعود ملآن الوفاض، عالى الرأس، منتفخ الأوداج، وقد يمازح بعضهم بعضا، أو يركبه بالهزل والمجانة، وقد يغنون ويرقصون فى أوبتهم فرحا بما أصابوا، ويتحدثون بفعالهم — من سرعة، وإحكام رمية، أو جراءة، أو وفرة صيد وغير ذلك حتى إذا صاروا إلى أهلهم ألقوا مايحملون إلى النساء وبهم من التعب مايصدهم عن الكلام وما أشبه، ويطول صمتهم. ولما كان سعيهم خارج الدار يستغرق معظم الوقت أو النهار، فهم معظم النهار صامتون لايتكلمون إلا قليلا.

وندعهم يستريحون حتى يطعموا، ثم تنطلق ألسنتهم الحبيسة أوّلا تنطلق، ومما يلاحظ أن الكلام على الطعام عادة مكتسبة مع التحضر،وأن الناس كلما كانوا أكثر تخلفا عن الحضارة وأقرب إلى البداوة أو السذاجة وأكثر جريا مع الفطرة كانوا أقل كلاما على الطعام. ومن أمثالنا المتداولة — فى مصر — بين العامة «كل أكل الجمال وقم قبل الرجال» وماكنت جملا ولا جمّالا ولا راعى إبل فأعرف كيف أكل الجمال، ولكن أحسب أن المقصود هو الأكل الكثير والمشى السريع، وقلة التلبث. وليس لغير المتحضرين مواقيت مقررة منظمة للطعام، وإنما يأكلون إذا جاعوا ووجدوا طعاما، ولهذا يقبلون عليه ويدفعون أيديهم فيه ويلتهمون منه بسرعة حتى يسكن الجوع، أما المتحضرون فيعرفون أن الأكل واجب وضرورة لصحة الأبدان والمحافظة على الحياة،ولكن المدينة علمتهم أن يجعلوا من الواجب متعة، فهم يزينون الموائد، ويعنون بجودة الطهى وجمال التنسيق وحسن المنظر، ويتخذون من الحديث عونا على شحذ الرغبة وإدخال السرور على النفس، ويحرصون على أن يجعلوا جلسة المائدة أشهى وألذ ما تكون. وقد يقضون عليها مآرب لاتسرّ العين، ولكن الطعام الطيب والحديث الممتع يشرحان الصدر فيصبح المرء ألين جانبا وأرق شمائل وأميل إلى المسايرة والمراضاة.

وما يقال عن الصيد وما إليه يقال عن الحرب. وإذا كان الحب أوله نظرة أو كما يقول شوقى رحمة الله:

نظرة فابتسامة فسلام ... فكلام فموعد فلقـــاء

فإن الحرب أولها كلام، ثم يستعر ضرامها، فيكفّ اللسان عن الدوران، ويغدو الكلام بأسنة الرماح وحد السيف أو بألسن النيران كما يقول البارودى:

وضعوا السلام إلى الصباح وأقبلوا ... يتكلمون بألسن النيران

يعنى أنهم تحاجزوا واكتفوا فى الليل بقذائف المدافع، وأحسب أنه ما منا إلا من قرأ الإعلانات التى تلصق على الجدران فى هذه الحرب والتى يدعى فيها رجال العسكرية إلى تحرى الصمت واجتناب الثرثرة مخافة أن تفشى الأسرار.

والآن نعود إلى المرأة التى تركناها وذهبنا نصطاد أو نحتطب أو نفعل غير ذلك فنقول إن عملها لا يضطرها إلى الوحدة، وحياتها لاتفرض عليها العزلة، فهى على الأغلب بين أترابها من جارتها أو ضرائرها ومع أطفالها: هذه توقد نارا، وتلك تغزل أو تنسج، وثالثة ترضع طفلا أو تباشر غير ذلك من الأمور الموكلة إليها ولا داعى للصمت، ولاموجب للتحرز فالسنتهن لاتستريح وكلامهن لاينتهى، وقد لوحظ أن المرأة أكثر كلاما من الرجل. وكثيرا مايجلس الرجلان فينقضى معظم الوقت وكلاهما مطبق الفم. أما النساء فالصمت عسير عليهن إذ لم يكنّ مشغولات بما يدعون إليه. وقد كان رأيى قديما أن

الكلام لايكلف المرأة نصباً عقلياً،ولكنى لا أرى الآن هذا التعليل كاف . فإن المرأة أكثر افتناناً فى الكلام وأقدر على خلق مادة للحديث من الرجل، ولا تأتى هذه القدرة ولايتسنى الافتنان فى تفتح أبواب الكلام إلا بمجهود عقلى ولو يسير ، وقد أصبحت أردّ كثرة كلام المرأة أو ثرثرتها إذا شئتم إلى طبيعة حياتها وواجباتها فهى لاتشغل ذهنها كل الشغلان كما يشغل الرجل عمله ولاتتطلب منها — توجيه همها كله إلى ماتباشره من مثل رضاع طفل أو تفصيل ثوب أو طهى طعام أو مايجرى هذا المجرى من شؤون البيت ، وفى وسعها أن توجه إلى عملها جانبا من عقلها فإن معظمه يدوى وأن توجه بقية عقلها أو جانبا آخر منه إلى الحديث . ولعل الذى يغريها بالتحدث واللجاجة فيه أنها لاترى عملها يستغرقها وأنها تشعر من جراء ذلك بفراغ . والفراغ تأباه الطبيعة كما يقولون ، والمرأة تملؤه بالكلام إذا لم تجد ماهو خير منه . وقد لايكون هذا أصح تعليل ، ولكنه فيما أرى أقرب إلى الصحة مما كنت أذهب إليه قديما من أن الكلام لايكلف المرأة مجهودا عقليا شاقا . ويبدو لى أيضا أن الرجل يأخذ الحياة جادا أو الموت أو المستقبل على الأقل ، ولأنه لايسعه إلا أن يشعر بالتبعات عما يفعل أو يترك ، أما المرأة فنطاق حياتها أضيق ، وتبعاتها أهون ، وأخف محملا — أو هذا حالها إلى قريب من زماننا — ومن أجل هذا يسعها أن تتلقى الحياة بشيء من التسهل على خلاف الرجل الذى يضطر إلى التدبر وتقليب وجوه الأمور ، ومد البصر والموازنة والتفكير فى العواقب إلى آخر ذلك ، وأحسب أن من الصميم أنه على قدر إدراك المرء للتبعات يكون ثقل الكلام أو خفته على لسانه ، وأن الذى يطول تفكيره يكون أميل إلى الدقة فى وزن الكلام وأقصر عبارة من أجل ذلك .

وأظن أن من البدائه أن اللغة الكلامية إنما تتقرر وتصقل بالتكرار ، فليس يكفى أن ينطق المرء بالكلمة أو ينحتها أو يشتقها ويستعملها مرة ، وإنما تشيع اللفظة ، ويعم استعمالها بتكرر الحاجة إليها وكثرة ترديدها . وفى لغتنا العربية ألفاظ يخطئها الحصر تعد فى حكم الملغاة لأنها تدور على الألسنة ، ولاتجرى بها الأقلام . حتى أوسع الناس إحاطة باللغة لايستعمل إلا عددا قليلا من ألفاظها بالقياس إلى جملتها لأن موافقته اللفظ لمكان الحاجة فى وقتها ، وتكرار استعماله ولوكه ، هذا هو الذى يذيع اللفظ ويشيع استعماله ويجعله مادة حية فى اللغة . والشرط الأول هو موافقة اللفظ لمقتضى الحاجة ، فيكون بذلك جديرا بالحياة مستحقا للبقاء لأنه صار لازما . وفضل المرأة فى هذا ليس عظيما فحسب بل هو الفضل الأول والأعظم لأنها هى التى خدمت اللغة وقررتها بالتداول وأشاعتها فى الجماعة وأدارتها على ألسنتها وثبتتها فى الذاكرة .

وفى وسعنا أن نقول ، وفى وسعكم أن تصدقوا أن فضل المرأة على اللغة له أربعة وجوه :

الأول أنها هى التى قامت بالصناعات الأولية اللازمة للإنسان ، بينما كان الرجل يصيد أو يحارب ، وقد وسع الرجل بعد ذلك أن يحدث فى هذه الصناعات تحويرا كبيرا ، وأن يولد منها أخرى ، وأن يستحدث غيرها ، فتعددت وتنوعت وعظم شأنها ، ولكن الحقيقة بقيت دون أن يلحقها تغيير ، وهى أن للمرأة الفضل الأول والأسبق فى هذا الباب . وطبيعى أن ينحدر لسانها بالكلام وهى تزاول أعمالها لأن الصناعات الأولية ولاسيما البيئية منها ، لاتحتاج إلى الصمت الطويل أو كف اللسان عن الجرى ، والمعقول أن المرأة هى التى سمت هذه الأشياء فى البداية بأسمائها وأوجدت لها لغوتها وافتنّت فى ذلك إلى

آخر مدى طاقتها ، ثم إنه لما كانت أعمالها مستمرة ثابته ، ومتوارثة فقد ثبت معها ماتعلق بها من الكلام وصار جزءاً أصليا من اللغة .

والثانى أن المرأة هى التى صقلت اللغة وأكسبتها مرونتها ، لأن الرجل كان يجيئها بقصته أو يرتد إليها من حربه ، فيقص عليها ما جرى له فتتلقى قصته ، ثم تروح تعيدها على أترابها وبنيها مرة بعد مرة ، وعلى صور شتى وبإيجاز تارة وبإسهاب طورا ، وتزيد عليها وصف هيئة الرجل وهو يلقى قصته ، وتبدىء وتعيد فى مزاياه وصفاته كما تراها أو كما يجسمها لها الخيال ، وقد تستطرد من ذلك إلى موضوعات أخرى قد لا تكون ذات صلة واضحة بالموضوع الأصلى . وهذا فضلا عما تتحدث به عن عملها أو أعمالها . وبديهى أن الاستعمال هو الذى يصقل الكلام .

والثالث أن أمر تعليم الأطفال على الأقل فى المراحل الأولى موكول إلى المرأة . هى التى تغذيهم وتنشئهم وتعلمهم الكلام بمالا تنفك تصبه فى آذانهم من عبارات وألفاظ لها معنى أو ليس لها معنى — وتملأ لهم ذاكرتهم بالمحصول الأول من اللغة ، وتهىء لهم أول مايحتاجون إليه من الذخيرة الكلامية فى رحلة حياتهم فهى ليست فقط عاملا كبيرا فى تقرير لغة الكلام وصقلها ، بل هى أيضا أول معلم نتلقى عنه هذه اللغة .

والرابع أن المرأة إذا كان لم يكتب عليها فى الأزمنة السالفة أن تحارب فقد كتب عليها السبى فى الحروب ، فكان الظافرون يحملون النساء معهم فى جملة مايحملون من غنائم الحرب ويقتسمونهن اقتسام الأسلاب . فكيف كان يحدث التفاهم بين السابى والمسبية ، إذا كانت اللغتان مختلفتين أو بينهما بعض التفاوت . كان يستعصى ذلك أول الأمر ، فكانت الإشارات وملامح الوجه ونظرات العين تغنى فى ذلك بعض الغناء،ثم يعتاد كل منهما أن يقرن اللفظة التى يسمعها بالمعنى الذى يستخلصه ، وبذلك يزيد محفوظها ومحفوظه ، ويدخل فى لغتها ولغته الجديد من الألفاظ والأوضاع وطريقة التعبير فيؤدى هذا مع التكرار إلى التقارب بين اللغتين من بعض النواحى .

وصحيح أن الحرب لم تكن الوسيلة الوحيدة لإحداث هذا الاختلاط والتشابه بين اللغات ، فقد كانت الهجرة كثيرة والخطف مستمرا ، والتجارة قائمة ، ولكن لما كانت المرأة بطبيعة وظيفتها أكثر من الرجل كلاما ونطاق أحاديثها وسع ومادتها أوفر ، وكان سببها أعم ، لهذا كان من المعقول أن تكون المرأة صاحبة فضل عظيم فى بذر الألفاظ وما تنطوى عليه من الإحساسات والخواطر .

على أن للمرأة فضلا خامسا يستحق أن نذكره لها هو أنها تقوم مقام الذاكرة للنوع الإنسانى .

فهى التى حافظت على الأساطير والخرافات وأغانى الجماعات وأقاصيصها وحكاياتها وأمثالها . وأحسب أن ليس من المبالغة أن أقول إننا جميعا جلسنا فى طفولتنا إلى العجائز من قريباتنا أو خادماتنا أو غير هؤلاء وأولئك من النساء لنصغى إلى ماتحفظن من الأساطير والحكايات المروية عن العفاريت والمردة والوحوش والإنس . والمرأة هى التى تغنى الطفل على الأغلب لينام ، أو ليكف عن البكاء أو ليهدأ وتسكن نفسه ، كما لايحسن الرجل أن يفعل . ونحن الآن فى عصر المطابع ومع ذلك تحفظ لنا المطابع ماتحفل به ذاكرة المرأة مما أسلفت الإشارة إليه . فلا مبالغة فى القول بأن المرأة كانت فى العصور السابقة ذاكرة الجماعة ومكتبتها وديوان أخبارها وأنما سياستها وحكمها إن كان لها من ذلك شىء . ومازلنا إلى الآن نرى المرأة أحفظ للأمثال من الرجل وأشد إحاطة بها ومن أجل هذا كانت أكبر العوامل فى المحافظة على اللغة وصون

ثروتها ومساعدتها على الاتساع والنمو .

ولكنها على كل فضلها أو افضالها على اللغة وثروتها لم تنبغ فى الأدب نبوغ الرجل ، ولم تنجب الدنيا من النساء الاديبات مثل ما أنجبت من الرجال الأدباء ، لاق العدد ولاق القيمة وليس من السهل تعليل هذا ، غير أن من الممكن أن نقول إن حياتها ظلت أضيق نطاقا من حياة الرجل ، فهى لم تجرب الحياة فى مواقع كثيرة كما جربها ، ولم تكابدها مكابدته ، ثم أن وظيفتها استغرقتها واستنفدت مجهودها كله ووقتها أجمعه يضاف إلى ذلك سلطات الرجل عليها واستبعاده لها واستبداده بها ، ومن العسير أن يتسنى لمخلوق أن يحسنُ التعبير عن نفسه وهوغير حر ومجال الرجل كان أوسع وحياته كانت أحفل وحريته كانت أتم فكان إذا وسعها أن تقول ، فإن سلطان الرجل عليها يجعلها تضرب على قالبه وتقتاس به ، لأنه هو السيد الموحى .

ومن هنا صارت المرأة فى أذهاننا هى الصورة التى تمثلها الرجل ورسمها لنفسه ، وقد تكون مطابقة للأصل أو غير مطابقة وصادقة أو مشوهة ، فما ندرى ، ولاحاولت المرأة أن ترسم لنفسها صورة أخرى .

وقد تحررت المرأة فى كثير من البلدان فى زماننا هذا ونزلت إلى ميدان الأدب الذى كان الرجل مستأثرا به منفردا فيه ، إلا فى الندرة القليلة ، وفى فترات قصيرة يطاول بينها الزمن . فكثرت فى عصرنا النساء اللواتى يكتبن القصص وينظمن الشعر ويتناولن مسائل الأدب بالبحث ومن أجل هذا عنيت بأن أتتبع مايكتبه النساء الغربيات وتخرجه لهم المطابع لعلى أهتدى إلى رأى المرأة فى المرأة ، وأقف على صورة صحيحة لها وأعرف حقيقتها كما تدركها هى لاكما يدركها الرجل . فقرأت لكثيرات منهن مثل سوزان ارتز ، والمس رادكليف ومرجريت مشيل وفرجينا وولف وبيرل باك واثيل مانن وغيرهن من اديبات هذا الزمان ، فى إنجلترا وامريكا . ولم أر أجرأ من اثيل مانن وراد كليف ، ولكنى مع ذلك لم أخرج بالثمرة التى كنت أنشدها، ولعلى أنشد غير موجود ، وعسى ان يكون قد ركبنى الوهم حين اعتقدت أن صورة المرأة يرسمها الرجل غير صورتها الحقيقية ، غير أنى أرى تفاوتا عظيما بين أساليب التفكير عند الرجل والمرأة لابد أن تكون له صلة راجعة إلى اختلاف فى الطبيعة فضلا عن الاختلاف فى التكوين .

ورأيى أن المرأة خضعت للرجل ادهاراً طويلة ، ولم تنل شيئا من الحرية إلا فى هذا العصر ، أى منذ بضع عشرات قليلة من السنين ، فعقل الرجل مازال مسيطرا على عقلها ووحيه ما انفك هو الموجه لها . ومن العسير جدا أن يتحرر الإنسان فى عشر سنين أو عشرين من أثر السيطرة التى دامت مئات القرون . فإذا كانت المرأة قد فازت الآن بحرية العمل ، وصار مركزها فى الجماعة قريبا من مركز الرجل،وأصبحت تزاول كثيرا مما كان وقفا عليه دونها فإنها مازالت تفكر بعقله وتسمع بأذنه وتنظر بعينه إلى الحياة والدنيا ، لأنها ورثت هذه الطاعة له مذ كانت إلى الآن . وهى فى حاجة إلى زمن مديد حتى يتسنى لها أن تتحرر من إيحاء الرجل المتغلغل إلى أعماق نفسها والجارى مع دمائها من أعمق العصور .

وإلى أن تتحرر تماماً وتنفض عنها كل أثر لسيطرة الرجل على نفسها وعقلها ، يظل أدبها تقليداً لأدب الرجل ومحاكاة له على الأكثر لأن روحها ماقتئت متأثرة بروحه ولأنها ما انفكت تحس أنها أضعف من الرجل وأنها مفتقرة إلى حمايته ، والضعيف يقلد القوى فلن يكون لها أدب نسوى صحيح له قيمة جوهرية ويعد ثروة تضاف

إلى ثروة الأدب الرجالى ، إلا إذا استطاعت أن تكون ندًّا للرجل فى كل شىء ، وأن تستغنى عن حمايته كل الاستغناء ، وأن تتولى هى ما يتولاه إلى اليوم من الحرب باغيا أو مدافعا ، حينئذ تشعر بالاستقلال الصحيح فتخرج لنا أدبا هو من وحى نفسها الحرة لا من وحى الرجل .

والمسألة هى ، هل تستطيع المرأة أن تصل إلى الاستقلال التام ؟ إنه ليس فى الدنيا مستحيل ، من الوجهة النظرية ، وقد نالت المرأة حظا غير جزيل من هذا الاستقلال فى بلاد كثيرة ولا سبيل إلى مقاومة الزمن فالاتجاه العام الجارف هو تحرير المرأة أردْنا أو لم نرد ، وليس هذا لأن المرأة صارت أقوى مما كانت والرجل أضعف مما كان ، بل لأن تكاليف الحياة وفرائضها أصبحت أكثر وأثقل وأشد تعقيدا ؛ فالرجل لا يستطيع أن ينهض بها جميعا ، كما كان يسعه فيما مضى أن يفعل ، وللطاقة البشرية حدودها فهو يضطر أن ينزل عن بعض ما كان ينفرد به ، ويكله إلى المرأة ليخفف عن نفسه وينصفها وما دامت المرأة يسعها أن تقوم ببعض الأعباء ، وأن تكون عونا للرجل ، فمن الظلم له أن يتجشم هو كل العناء وأن تظل هى حميلة عليه وكلاًّ .

وثم عامل آخر هو فيما أظن أن الرجل صار أصحّ إدراكا وأرحب أفقا وأوسع صدرا ، فهو لا يرى داعيا لبقاء النظام القديم الذى يقصر المرأة على البيت قصرا تاما ، ويميل إلى النظر إلى الحياة على اعتبار أنها شركة خليقة أن تكون أنجح إذا قامت على الإرادة الحرة والتكافؤ فى الحقوق والواجبات على قدر المستطاع ، وأن للمرأة قوة يزيد انتفاعه بها إذا هو أحسن استغلالها لخيره . فالرجل لم يضعف وإنما ثقلت وطأة الحياة عليه ، فهو يشرك المرأة ليزيد بعونها قوة . وهذه المشاركة تكسبها هى أيضا قوة ، ولكنها قوة ليس لها إلى الآن على الأقل — إرباء على قوة الرجل ، ولا لها هى بها رجحان فأمام المرأة جهاد طويل شاق حتى يتيسر لها أن تصبح كفؤاً للرجل وأن تشعر تبعا لذلك باستقلال حقيقى .

هذا موجز لرأيى أجملته وعسى أن أكون أمللتكم . وإن معولى لعلى سعة صدوركم وكريم صفحكم وإذا كان فيه ما لا يقنعكم فإنما على المرء الاجتهاد ، أما التوفيق فمن الله وبا لله وأشكركم وأكرر اعتذارى لكم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د . نصر حامد أبو زيد

عرض وتلخيص : فؤاد كامل

فلسفة التأويل

(دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى)

(١)

يقول المؤلف فى مقدمة كتابه : « يعد هذا البحث - من إحدى زواياه - امتدادا للدراسة التى قام بها الباحث فى مرحلة سابقة عن « قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة » وقد انتهى الباحث فى دراسته السابقة إلى أن المجاز تحول فى يد المتكلمين إلى سلاح لرفع التناقض المتوهم بين آيات القرآن من جهة ، وبين القرآن وأدلة العقل من جهة أخرى . وقد كانت هذه النتيجة هى الأساس الذى حدا بالباحث إلى استكشاف منطقة أخرى من مناطق الفكر الدينى - هى منطقة التصوف - لدراسة تلك العلاقة بين الفكر والنص الدينى واستكناه طبيعتها ، ومناقشة المعضلات التى تثيرها ، وذلك استكمالا للجانبين الرئيسيين فى التراث : الجانب العقلى كما يمثله المعتزلة ، والجانب الذوقى عند المتصوفة » .

وقد اختار المؤلف المتصوف الكبير محيى الدين بن عربى لدراسة فلسفة التأويل عنده .. ولإيمانه بأن العلاقة بين المفسِّر والنص هى علاقة جدلية تقوم على التفاعل المتبادل ، فإنه لم يجد مناصا من مواجهة فلسفة ابن عربى كلها فى جوانبها الوجودية والمعرفية ، إلى جانب مفاهيمه الخاصة بماهية النص الدينى ودوره الوجودى والمعرفى ، ومفهوم اللغة بمستوياتها المتعددة باعتبارها الوسيط الذى يتجلى من خلاله النص .

ويأتى بناء الكتاب مقسما على ابواب ثلاثة ينتظم كل باب عددا من الفصول . أما الباب الاول فهو عن **التأويل والوجود** ويقيم فصولا أربعة هى : الخيال المطلق - عالم الأمر - عالم الخلق - وعالم الشهادة - وهذه العناوين هى مراتب الوجود المختلفة عند محيى الدين بن عربى .

وكرس الباحث الباب الثانى « للتأويل والإنسان » ، وذلك من خلال تحليل مستويات ثلاثة فى تصور ابن عربى لعلاقة الانسان بالوجود . ويشتمل هذا الباب أيضا على اربعة فصول : الإنسان والعالم - الإنسان والله - التأويل والمعرفة - الحقيقة والشريعة .

أما الباب الثالث والأخير فينقسم إلى فصول ثلاثة : القرآن والوجود ـ اللغة والوجود ـ قضايا التأويل .

ويتابع الباحث في هذا الكتاب تحقيق حلمه الكبير الا وهو إعادة النظر في تراثنا الديني بكل جوانبه من خلال منظور علاقة المفسِّر بالنص ، وما تثيره هذه العلاقة من معضلات على المستوى الوجودي والمعرفي على السواء . مستهدفا من ذلك تصحيح كثير من الأفكار الشائعة والمستقرة في تراثنا الديني على وجه الخصوص .

وفي تمهيد طويل للكتاب يورد المؤلف أفكارا هامة تتعلق برؤيته لفلسفة التأويل بوجه عام ، وسوف تتحكم هذه الأفكار في إنتاجه المقبل الذي يتمثل في كتابه الثالث : « مفهوم النص » . والفكرة التي نراها اساسية في هذه الرؤية هي العلاقة بين الوحي والواقع ، إذ يقول : « ومع تغير حركة الواقع وتطوره ـ بعد انقطاع الوحي ـ تظل العلاقة بين الوحي والواقع علاقة جدلية يتغير فيها معنى النص ويتجدد بتغير معطيات الواقع » .

وفكرة أساسية أخرى أوردها في معرض حديثه عن وحدة الوجود عند ابن عربي يصحح بها ما شاع من تصور لوحدة الوجود في الفلسفة الغربية الحديثة أو المعاصرة أو الوسيطة أو القديمة . فهذه الفكرة ينبغي أن تفهم عند ابن عربي فهما خاصا يتباعد بها عن أي تصور سبق لها في أي من تلك الفلسفات ، وذلك لأن ابن عربي ينطلق من ثنائية جادة واضحة يقيمها بين الذات الآلهية والعالم من جهة ، وبينها وبين الإنسان من جهة أخرى . ويرى أن دراسة هنرى كوربان « الخيال المبدع في تصوف ابن عربي » هي اقرب الدراسات التي قدمها المستشرقون إلماما بالجوانب المختلفة بفكر ابن عربي ، فهي تجمع بين وحدة الوجود عند ابن عربي وبين الثنائية الواضحة في فكره كذلك ، وذلك من خلال انطلاقها الأساسي لدراسة الخيال الخلاّق الذى تقوم عليه رؤية ابن عربي الصوفية للعالم .

فالوجود في نظر ابن عربي « خيال » يماثل الصور التي تتراءى للنائم في أحلامه . « ومن هذا المنطلق يفرق ابن عربي بين ظاهر الوجود وباطنه ، ويرى ضرورة النفاذ من الظاهر الحسي المتعيِّن إلى الباطن الروحي العميق في رحلة تأويلية لا يقوم بها إلا الانسان لأنه الكون الجامع الذي اجتمعت فيه حقائق الوجود وحقائق الألوهة في نفس الوقت » فالتأويل عند ابن عربي ليس مجرد وسيلة في مواجهة النص ، بل هو منهج فلسفي كامل ينتظم الوجود والنص معا .

ويتلخص موقف ابن عربي من تأويل القرآن في أن الوحي الإلهي نزل للبشر كافة ليفهموا ظاهره أولا ، ثم ينفذ من استطاع منهم إلى باطنه .

ويشير المؤلف إلى المجهود الذي قام به جولد تسيهر في كتابه « مذاهب التفسير الاسلامي » الذى ترجمه د . عبد الحليم النجار ـ في عرضه لأهم مصطلحات التأويل التي استخدمها ابن عربي خاصة والمتصوفة عامة كالإشارة والاعتبار والتطبيق والرمز ووضح الفروق بين هذه المصطلحات ومجالى استخدامها .

ومن نافلة القول أن نؤكد في هذا المقام أن ابن عربي لا يسعى إلى معرفة الحقيقة عن طريق الفكر والنظر فحسب . ولكنه يرى أن من الممكن الوصول إليها عن طريق سمو الروح بالمشاهدة ، وبواسطة المكاشفة المباشرة . وقد فطن جولد تسيهر إلى الوحدة التي تسود اتجاه ابن عربي في تفسيره العميق للقرآن واكثر ما يدور حوله هذا التفسير هو أحوال الحياة الروحية ، وطريق نمو اكتساب المعرفة الحقة

ومظاهر تجلى الله فى عالم المشاهدة كما يفطن ايضا - على خلاف التصور الشائع عن ابن عربى إلى نزعته إلى الاعتدال السنى المحافظ، ويقول عنه إنه يرفض رفضا حاسما فى نفس الوقت القول بالرأى مصدرا من مصادر التشريع.

وفكرة الخيال فكرة محورية فى تصور ابن عربى للوجود، فهو الوسيط أو البرزخ أو الفاصل بين الذات الإلهية والعالم، وهو بذلك يؤكد التمايز والثنائية وهو من جانب آخر يتوسط بينهما بذاته، ويلتقى بكل منهما بذاته فيوحد بينهما. وتجتمع فيه الوسائط الأولى - فى تصور ابن عربى - وهى الألوهة والعماء والحقيقة الكلية والحقيقة المحمدية.

وفرة الوسائط هذه هى الوسيلة التى حاول بها ابن عربى حل مشكلة اتصال الله بالعالم. وهى فكرة غاية فى التعقيد، إذ تشتمل على مجموعات ثلاث من الوسائط. فإلى جانب المجموعة التى اشرنا إليها والتى يتصدرها **الخيال المطلق**، هناك مجموعة ثانية من الوسائط هى عالم المعقولات أو **عالم الأمر**، ومجموعة ثالثة تبدأ بالعرش أو الجسم الكل وهى تمثل **عالم الخلق**، ومجموعة رابعة هى الأفلاك السبعة وتمثل **عالم الكون والاستحالة**.

ولا سبيل إلى تفصيل هذه المجموعات الأربع فى هذا العرض الموجز وإنما يهمنا ان نرى العلاقة بين هذا التصور الوجودى للكون وبين قضيتنا الأساسية وهى فلسفة التاويل عند ابن عربى.

إن عالم الخيال بكل مراتبه وتدرجاته بدءا بالألوهية هو الوسيط بين الله والعالم وهو وسيط وجودى ومعرفى فى نفس الوقت، ولهذا العالم الوسيط جانبان: ظاهر وباطن يقابل بظاهره العالم الحسى الذى نعانيه ونشاهده، عالم الطبيعة والكون والاستحالة. ويقابل بباطنه الذات الإلهية وأهمية هذا العالم الوسيط انه يحل كل التعارضات الثنائية بين الله والعالم، ويخلق إطاراً موحدا يسمح بمشروعية كل الأفكار والتاويلات باعتبارها تجليات مختلفة للحقيقة المطلقة المتعالية عن التقييد والحصر، فهذا الوسيط يمكن أن يحل ثنائية صدور المحدث عن القديم والفانى عن الباقى، والناقص عن الكامل والمحدود عن المطلق. فإذا انتقلنا إلى نظرية المعرفة كان هذا العالم الوسيط هو عالم الرموز والدلالات الحقة، وهو العالم الذى يتصل به الخيال الإنسانى فيستمد منه معرفته وعلمه

وعلى مستوى النص الدينى يمكن لهذا العالم الوسيط أن يحل معضلة التشبيه والتنزيه، والذات والصفات، والوحدة والكثرة، والمحكم والمتشابه، والجبر والاختيار، والعدل الإلهى والمشيئة المطلقة، وباختصار كل هذه الثنائيات المتعارضة، التى تصبح فى ظل هذا العالم الوسيط الخيالى مجرد أوهام واعتبارات مختلفة لحقيقة واحدة، وتزول الخلافات داخل اتجاهات الدين الواحد، وبين الأديان بعضها بالبعض الأخر، ويصل ابن عربى إلى الدين الكلى الشامل دين الحقيقة والحب الذى يسع كل أشكال العبارات وصورها.

وينتهى ابن عربى إلى أن الرحمة الالوهية الشاملة ستنتظم الجميع فى نهاية الأمر، لأن كل معرفة مهما تكن محدوديتها ونقصها تستند إلى أصل وجودى فى بنائه الخيالى. وتستند إلى درجة معرفية فى بنائه السياسى الروحى الباطنى.

وابن عربى دائم التنبيه إلى تعدد المستويات فى عباراته والفاظه. وهو لا يفتأ يحذر قارئه من مهاوى الوقوع فى

السطحية نتيجة لطبيعة اللغة العرفية التى لا مفر أمامه من استخدامها . ويؤكد أن هذه المستويات جميعها مراتب مختلفة تؤدى وظائف متعددة لحقيقة واحدة . والتأويل هو رحلة الإنسان الخيالية التى ترد كل ظاهر إلى باطنه ، وتنفذ من الكثرة إلى وحدتها الحقيقية ، وتخترق الصور إلى حقائقها الروحية . وعند ابن عربى أن المعرفة التى تعتمد على الشريعة بجانبيها الظاهر والباطن هى التى تؤدى إلى الكمال الإنسانى . والشريعة هى الوسيط الذى يعصم الإنسان من الكبر وادعاء الألوهية ، كما يعصمه من الهبوط إلى الحيوانية ورحلة الصوفى تنتهى إلى تجاوز ثنائية الظاهر والباطن على المستوى الوجودى والإنسانى وكذلك على مستوى الشريعة ، والعارفون « فى هذا السفر مثل النائم فيما يرى فى نومه وهو يعرف أنه فى النوم » كما يقول ابن عربى فى « الفتوحات » .

والتجليات الإلهية على قلوب العارفين هى التى تمكنهم من القدرة على التأويل وفهم حقيقة أعيان الأشياء وأسرارها الباطنة .

وإذا كان هذا التجلى على باطن نفس العارف أو على قلبه يتدرج مع رقيه فى معراجه الصوفى ، فإن علم الباطن تزداد مع رقيه فى هذا المعراج . وكلما رقى فى معراجه درجة زاد التجلى فى باطنه على قدر ما ينقص من ظاهره ، حتى يصل إلى حالة الفناء ، أو الكشف التام ، فيغمر هذا التجلى كل ظاهر الصوفى ، أو لنقل يتحول الظاهر إلى باطن ، وتنتفى الثنائية التى مردها إلى عالم الحس والمادة .

والوجود بمراتبه المختلفة يمثل حجابا على الحقيقة الإلهية ، كما تمثل الصورة فى الحلم غطاء على المعنى أو الرمز الذى يختفى وراءها ، ومن ثم فالوجود يحتاج إلى تأويل يتماثل مع تأويل الأحلام عبورا من الظاهر إلى الباطن . والتأويل هبة إلهية خص بها الله العارفين الذين تجاوزوا هذا الوجود الظاهر ووصلوا - معرفيا - إلى حقيقته الباطنة .

يتضح من هذا العرض الأساسى الوجودى والمعرفى الذى اقام ابن عربى عليه تقسيمه للنظر فى القرآن الكريم الى ظاهر وباطن . وقد رأينا أن التأويل عنده لا يعنى إلا رفع تأثير المستطرق اللفظى إلى مرتبة أعلى بالنسبة إلى الأخيار الأبرار من الواصلين .

وكان ابن عربى شديد الاحتراس اذا استعمل آية من القرآن فى معنى لا يطابق معناها الظاهر ، تأييدا لمذهبه - أن يضيف هذا التحرز فيقول : « هذا من باب الإشارة لا من باب التفسير » أو يقول : « ولاح خلف ستار هذه الآية » . وكان يسمى تأويله بأنه « روح ألفاظ القرآن » ويقصد فى ذلك - بلا ريب - بأن التفسير الظاهر ايضا يحتفظ بصحته على أنه الجسم الظاهر للألفاظ .

وهذا المنهج فى التأويل عند ابن عربى هو ما يسمى « بالتطبيق » أى المحاذاة والموازاة ، ففى التأويل يكشف المؤول المعنى الحقيقى المحجوب تحت كلمات يبدو أنها غير ذات دلالة ، أما فى « التطبيق » فإن المعنى اللفظى الظاهر يحتفظ بحقه الكامل ، فإذا أخبر عن المعجزات وجب الاعتقاد الحرفى بتحقق هذه المعجزات . وإذا قص أحداثا عن أشخاص أو أمم ، وجب اليقين بالحصول التاريخى لهذه القصص .

وهنا يختلف منهج ابن عربى عن مذهب الشيعة الاسماعيلية الباطنية الذين يؤمنون أيضا بالتأويل الباطنى للقرآن الكريم . فهو عندما يستعمل « التطبيق » لا يريد أن يخلع الشريعة من مكانها ويبطلها عن طريق التأويل - كما تفعل طريقة الاسماعيلية الباطنية ، بل هو يلغى إلغاء تاما كل ارتباط عملى بالفهم

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

المجازى للشريعة ، وفى ثنائية الظاهر والباطن يقول المؤلف : « وثنائية الظاهر والباطن وعلاقتهما الجدلية المتفاعلة تتخذ فى فكر ابن عربى أشكالا عديدة ، ويعبر عنها بصيغ مختلفة . فالنبوة بكل مظاهرها وتجلياتها تمثل المستوى الظاهر من الشريعة ، والولاية بكل مراتبها تمثل المستوى الباطن ... » فالنبوة موهوبة والولاية مكتسبة بالتعمل والسلوك والمجاهدات . والصوفى يستمد فهمه من باطن النبى ، أى جانب الولاية فيه . والصوفى يبدأ بالنص متحققا بظاهره فيكشف له عن حقيقة الوجود ، فيعود للنص مرة أخرى وكلما تعمق فى معراجه تكشفت له أعماق النص ومستوياته حتى يسمع القرآن من الوجود ؛ ويرى الوجود فى النص .

« وإذا كانت اللغة الإلهية ـ وجودية كانت أم نصية ـ لغة إشارية رمزية ، فمن الطبيعى أن يعتمدوا المتصوفة ـ ايضا ـ على منهج الستر والاشارة فى تعبيراتهم عن معارفهم وأحوالهم ، فاللغة العادية لا تحتمل بدلالاتها الاتفاقية المعانى التى يتوصلون إليها معرفيا .. وهذا يذكرنا بما قاله النفرى : (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة . »

وإذا اردنا ان نفهم « روح » مذهب ابن عربى فى التأويل ، كان لابد لنا من أن نبرز فهم الموازاة التى وضعها بين القرآن والوجود .

فإذا كان القرآن هو كلام الله الملفوظ والمكتوب الذى أنزله الله على البشر ، فإن الوجود كله أيضا بكل كائناته هو كلام الله وآياته : « سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » فالجزء الأول من هذه الآية يدل على الكون الظاهر ، والجزء الثانى « وفى أنفسهم » يدل على المعرفة الباطنية التى ترى الوجود والنص معا فى ضوء جديد . « وليس المهم عند الصوفى فهم الكلام من خلال ظاهر اللغة ، بل الاستماع إلى المتكلم (الله) من خلال مجالات كلامه المختلفة على مستوى الوجود ومستوى النص معا .. ولا يمكن أن تتم هذه القراءة التى تستهدف الوصول إلى المتكلم إلا من خلال تلاوة اللقرآن على أساس بعديه : الوجودى والنصى معا . واستماع الصوفى إلى القرآن ليست إلا استماعا لكلمات الوجود من خارج واستماعا لكلمات نفسه من داخل . العارف إذن يرى الوجود كله كلمات الله ، ويرى كل كلام فى الوجود كلاما لله .

وعند ابن عربى ما يسميه « بالتلاوة الكلية » التى تنتظم ظاهر العبد وباطنه إذ جاء فى كتابه « مواقع النجوم » : إن على اللسان تلاوة ، وعلى الجسم بجميع أعضائه تلاوة ؛ وعلى النفس تلاوة ، و على القلب تلاوة وعلى الروح تلاوة ، وعلى السر تلاوة ، وعلى سر السر تلاوة . فتلاوة اللسان ترتيل الكتاب على الحد الذى رتب المكلف له ، وتلاوة الجسم المعاملات على تفاصيلها فى الأعضاء التى على سطحه ، وتلاوة النفس التخلق بالأسماء والصفات ، وتلاوة القلب الإخلاص والفكر والتدبر ، وتلاوة الروح التوحيد ، وتلاوة السر الاتحاد ، وتلاوة سر السر الأرب وهو التنزيه الوارد عليه فى الإلقاء منه جل وعلا . فمن قام بين يدى سيده بهذه الأوصاف كلها . فلم ير جزء منه إلا مستغرقا فيه على ما يرضاه منه كان عبدا كليا ، وقال له الحق إذ ذاك حمدنى عبدى أو ما يقول على حسب ما ينطق به العبد قولا أو حالا .

فى هذه الحالة يتلقى العبد مباشرة عن الله ، وإن شئنا الدقة يتوحد العارف بموضوع معرفته ، ويتوحد العالم بالمعلوم . إنها مرحلة العلم الكشفى التى تنتفى فيها ثلاثية المتكلم ـ الكلام ـ المستمع . وفى هذه المرحلة يسمع

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الصوفى عن الله بلا واسطة ويتوحد القرآن بالوجود فى معرفة الصوفى وفهمه . وليست هذه الحالة سوى حالة اليقين المعرفى التى يدرك فيها الصوفى ثبات الحقيقة الالهية مع تغيرها وتنوعها فى الصور المختلفة .

وإذا كان السر الإلهى فى كل موجود هو باطنه . فكل موجود حى بحياة خاصة لا ندركها ، لأن هذا السر ليس إلا النفس الإلهى ، وعلى ذلك فإن كل شىء فى الكون ناطق مسبح لله تعالى ، وإن كان العامة لا يفقهون هذا التسبيح كما قال تعالى « وإن من شىء إلا يسبح بحمده ، ولكن لاتفقهون تسبيحهم » وقوله : « سبح لله ما فى السموات وما فى الأرض وهو العزيز الحكيم » وغيرهما من الآيات ، فالعارف وحده هو الذى يفقه هذا التسبيح ويدركه لأنه تحقق بحقيقة هذا السر الإلهى الذى لكل موجود وجه إليه » كما قال ابن عربى فى « الفتوحات » .

ويسوق المؤلف فى تضاعيف كتابه طائفة من الأمثلة والشواهد التى تبين مذهب ابن عربى فى التأويل وبخاصة فى الباب الثالث والأخير الذى عنوانه « القرآن والتأويل » . وإليكم مجموعة من هذه الأمثلة التى تبين بيانا واضحا ما اثبتناه فى هذا العرض المختصر لكتاب « فلسفة التأويل » .

يقول سبحانه وتعالى : « ثم استوى على العرش الرحمن فاسأل به خبيرا » فيتأول ابن عربى هذه الآية الكريمة بقوله : إن العارف صاحب المعرفة القلبية هو الخبير الذى يعلم معنى استواء الرحمن على العرش حسب منطوق الآية القرآنية ، لأن قلب العارف هو عرش القرآن « فيعلم لذوقه وخبرته اتصاف الرحمن بالاستواء على العرش ما معناه . وأمر من ليس يعلم ذلك أن يسأل من يعلمه علم خبرة من نفسه لا علم تقليد .. فالمسئول الذى بهذه الصفة من الخبرة يعلم الاستواء كما يعلمه العرش الذى استوى عليه الرحمن ، لأن قلبه كان عرشا لاستواء القرآن » (الفتوحات)

والفارق بين صاحب القلب وصاحب النظر فى فهم الاستواء على العرش أن صاحب النظر « انتقل من شرح الاستواء الجسمانى عن العرش المكانى بالتنزيه عنه إلى التشبيه بالاستواءالسلطانى الحادث ، وهو الاستيلاء على المكان الإحاطى الأعظم أو على الملك ، فما زال فى تنزيهه عن التشبيه ، فانتقل من التشبيه بمحدث ما إلى التشبيه بمحدث آخر فوقه فى الرتبة . فما بلغ العقل فى التنزيه مبلغ الشرع فى قوله تعالى : **ليس كمثله شىء** .

القلب هو الذى يسع الحقيقة فى إطلاقها ولا يحددها ، إنه بيت الرحمن أو عرشه الذى يسعه وقد ضاقت عنه السموات والأرض « ولما خلق الله أرض بدنك جعل فيها كعبة ، وهو قلبك ، وجعل هذا البيت القلبى أشرف البيوت فى المؤمن ، فأخبر أن السموات ــ وفيها البيت المعمور ــ والأرض ــ وفيها الكعبة ــ ما وسعته وضاقت عنه ، ووسعه هذا القلب من هذه النشأة الإنسانية المؤمنة ، والمراد هنا بالسعة العلم بالله سبحانه » (الفتوحات)

مثل آخر . يقول الله سبحانه وتعالى : « **وإذا رأيت الذين يخوضون فى آياتنا قل الله ثم ذرهم فى خوضهم يلعبون** » يرى ابن عربى أن الضمير « هم » فى « ذرهم » يعود على الأسماء الإلهية . وهذا التأويل ينطلق من تصور أن الله هو الفاعل على الحقيقة من خلال الصور الظاهرة . وإذا كان هو الفاعل ، فهو الموصوف بكل الصفات التى وردت فى القرآن والتى تدل ــ فى ظاهرها ــ على فاعلين آخرين .

إن الظاهر المدرك أو الخبرة اليومية المباشرة قد توهمنا

أننا الفاعلون على الحقيقة ، خيرا كان الفعل أم شـرا . والحقيقة التى يصل إليها الصوفى هى أن الأسماء الإلهية هى الفاعلة على الحقيقة من وراء صور الموجودات الظاهرة يستوى فى ذلك الإنسان وغيره من الموجودات . قد نتوهم من خلال الخبرة اليـومية أن الكـافرين والمشـركين هم الخائضون فى الآيات على الحقيقة ، ويدرك الصوفى أنهم مجرد صور تتحـرك بأيـدٍ خفية هى الأسمـاء الإلهية . وينطلق ابن عربى من هذا الفهم القائم على اشتراك الدلالة وتعددها ليحل معضلة الجبر والاختيار ، فالانسان مخير من حيث ظاهره وصورته ، ولكنه مجبر من حيث بـاطنه وحقيقته فهو مجبر فى اختياره وإن لم يحس مثل هذا الجبر إلا العارفون من أهل الله الذين يكشف لهم الأمر على ما هو عليه .

من هذين المثلين نتبين أن اللغة عند ابن عربى بجوانبها و أبعادها المختلفة تتحول إلى شفـرة تعكس كل حقـائق الوجود من عالم الألوهة إلى العام الحسى المشهود . وفى ظل هذا التصور للغة تتسع أدوات التـأويل من ابن عـربى اتساع أبعاد اللغة ، ويتحول القرآن بدوره إلى مجموعة من الرموز تتجاوز إطار اللغة الوضعية الاصطلاحية لتدل على حقائق الكون والوجود .

وبذلك يكون من الواضح لنا فى ختام هذا العرض أن مفهوم التأويل عند ابن عربى معناه رد الشىء إلى أصله وباطنه على مستوى الوجود ، ورد معنى كلمات الله اللفظية إلى معانيها الوجودية ، فالتـأويل مـأخوذ عنـده بالمعنى اللغوى القديم لا المعنى الاصطلاحى المتأخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : و . ب ستانفورد

ترجمة : شيرين أبو النجا

أعداء الشعر :
الأخلاقيون والساسة

ينحصر اهتمام الساسة والأخلاقيين فى تأثير الشعر على القراء ، فهم يؤمنون أن وظيفة الشعر الأساسية تنحصر فى تحسين الشخصية عن طريق الإرشادات وضرب الأمثلة . والمؤمنون بهذا المبدأ يجدون أنه يجب فرض الرقابة على الشاعر الذى يخفق فى الوصول إلى مستوى معين فى قصائده ، أو نفيه

إن المدافعين عن الشعر ضد هذه الهجمات الأخلاقية ، غالبا ما يقبلون هذا المبدأ النفعى ، ويؤمنون بأن أعظم قيمة للشعر هو أن يكون تربوياً ، وقد قامت قصائد هومر منذ العصور القديمة على هذا النحو ، وقد ذهب باحث أكاديمى معاصر إلى حد القول بأن هومر قدم قصائده ليس بوصفها عملا فنيا ، ولكن بوصفها تجميعا للتراث الأدبى المتوارث ! ولكن هومر نفسه لم يشر أبدا إلى أن غرضه كان تعليميا أو أخلاقيا ، رغم أن بعض شخصياته تقول بعض الملاحظات الأخلاقية . وقد قرر هومر أن وظيفة الشعر الأساسية هى إدخال اللذة على النفس ، بمعناها الحسى والعاطفى والفكرى . وفى الواقع فإنه يمكن تعلم الكثير من قصائد هومر عن الخير والشر والعدل والظلم والغضب والصبر والرأفة والقسوة .

وعلى أية حال فإن النظرة التعليمية للشعر تعد عبثا . ولا يمكن الجزم بأن هومر قد وضع كتيبا عمليا للإغريق فى القرن الخامس عشر كما ذكر اسخيلوس . وكما جاء فى الأساطير فإن أورفيوس كان مطربا ذا قوة خرافية أكثر منه معلما أو مصلحا . وإنه لمن غير الشرعى أن نخلط بين النمط الشعرى الهوميرى والهسيودى ، وهذا ما حذرنا منه هسيود نفسه فى (أصل الآلهة) . وكانت هذه الدعاوى المغالى فيها ملائمة لأفلاطون كمقلِّل من قيمة الشعر . فقد ألقى باللوم على هومر لعدم كفاءته كمعلم مفيد . وهذا يبدو كإلقاء اللوم على مؤسس المسيحية بسبب المزاعم العبثية التى أطلقها أتباعه فى العصور الوسطى وهم يتحدثون عن أمور العلم حديث الأساقفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يكن لدى ارسطو اى شىء يذكره فى كتابه فن الشعر عن الوظائف التعليمية للشعر ، ويرجع هذا إلى احتمال انه اعتبر هذه الوظائف أشياء ثانوية بالنسبة لطبيعة الشعر وغرضه . وفى الواقع فإن تأكيده على أن الشعر عليه أن يبدل الوقائع لكى تتمشى مع فنه ، ينفى فكرة أن الشعراء معلمون ، وتعد المحاكاة بالنسبة له سمة الشعر الأساسية ، وهذا ما يجعله يرفض منح لقب شاعر لمعلم أو عالم يكتب مستخدماً بحور الشعر مثل امبدوقليس .

ومن السمات البارزة فى كتاب فن الشعر ، تأكيد ارسطو على اهمية العناصر التى تضفى متعة على الشعر . مثل متعة النهاية السعيدة ، ومتعة ممارسة تجربة الإحساس بالشفقة والخوف بشكل شعرى ، والمتعة التى يمكن أن نصل إليها من خلال وحدة سليمة البنية ، وكذلك متع العناصر الموسيقية والسجعية والمرئية ، ومتعة الإحساس بالروعة ، ومتعة الاستماع إلى حدث مُقدم بطريقة مضغوطة (مقارنةً بشعر الملاحم) . وهناك أيضاً — كما يعتقد ارسطو — متعة التعرف والاستنتاج كما يحدث عندما نتعرف على شخص فى رسم .

ويجدر بنا هنا أن نسهب قليلاً بالحديث عن مذهب « المتعة » فى الشعر ، وذلك لأن النقاد فى أغلب الأحيان يترددون فى الإقرار بأنها ذات أهمية رئيسية . وكما ذكرنا فى فصل سابق ، فإن هومر على عكس هيسود ، يؤمن أن الهدف الرئيسى للشعر هو إعطاء المتعة . وقد جعل اوديسيوس Odysseus يعبر عن رأيه هذا فيقول : إنه ليس هناك ما هو أكثر بهجة من انتشار السعادة والسرور بين المحتفلين الذين يستمتعون بالطعام الشهى والنبيذ وأنشودة الشاعر . ويضيف قائلاً : فى الحقيقة يبدو لى هذا انبل إحساس فى القلب . ومؤخراً اعتبر أساتذة علم الأخلاق ومنهم افلاطون أن ذلك يؤدى إلى استنكار مذهب المتعة . وقد تنوعت وجهات النظر تجاه المتعة بشكل عام ، ومتعة الشعر بوجه خاص . وقد كانت أوائل الآراء التى سُجلت فى هذا الموضوع قائمة بشكل مرعب . فقد قيل أن فيثاغورس قد ذكر أن . « المعاناة شىء جميل ، ولكن المتع بأى شكل تعد شيئاً سيئاً : لقد جئنا إلى الحياة من أجل العقاب وعلينا أن نُعاقب » . وعلى الجانب الآخر ، فإن ديمقريطس Democritos « الفيلسوف الضاحك » والذى كانت من سماته السعادة جعل المتعة أساساً لأخلاقياته وأكد أن الاعتدال يزيد المباهج ويجعل المتع أعظم . أما انتستين Antisthenes أول الكلبيين (فلاسفة آمنوا بأن الفضيلة هى الخير الأوحد وبأن جوهرها ضبط النفس) فلم يقبل أى متعة سوى المتعة الناتجة عن العمل الجاد الشاق ، وقد حذر أتباعه من دراسة الأدب . ويقف اتجاه افلاطون Plato فى (الجمهورية) قريباً من اتجاه فيثاغورث .

إن ارسطو بتأكيده على اللذة ، وخاصة اللذة النفسية الناتجة عن الشعر التراجيدى ، قدم دحضاً قوياً لمبدأ العكوف على اللذات . فهو لم يكن مثل ابيقور ولكنه كان مثل ديموقريطس الذى تعرف تماماً وبحرية ، على مبدأ اللذة كدافع إنسانى أساسى .

وبفضل دفاع ارسطو والاتجاه الإغريقى العام ، قام معظم النقاد برفض المذهب التطهرى (البيوريتانى) فى الشعر والفن . ولكن من بين الفلاسفة ظهر الرواقيون بإصرارهم على « الواجب » وبالتالى اتجاههم إلى المذهب النفعى . أما منافسوهم وهم الأبيقوريون فقد عارضوا كل هذه المحاولات الأدبية والفنية باعتبار أنها تؤثر على رباطة الجأش .

وقد قام ابيقور بنبذ قصص هومر « الحمقاء » ووصف الشعراء بأنهم غوغاء مزعجون وقد رفض **فيلوديموس** النظرية التى تقول أن قصائد **هومر** تعليمية او اخلاقية ، أو أن الشعراء لديهم أى معرفة خاصة ، أو ان هناك اية علاقة بين الشعر والواقع . فقد كان الشعر بالنسبة له ظاهرة لانفع منها . وفى مقاله « **كيف يجب على الشباب أن يدرس الشعر** ؟ » يناقش **بلوتارخوس** بعض الاعتراضات التقليدية بأسلوب منطقى متميز . فهو يسلم أن للشعر قيمة تعليمية لأنه يمثل مقدمة جيدة لعلم الفلسفة شريطة أن يكون الشباب على وعى بالأكاذيب التى يقولها الشعراء ، وعلى وعى أيضاً بالاضطرابات العاطفية التى يمكن أن يسببها الشعر . والشعر فى وجهة نظره لا يجب أن يُحرم أو يُراقب .

ويقول **بلوتارخوس** إن الشعر هو فن المحاكاة . وبالتالى ، فعلى الإنسان أن يُعجب بالأعمال التى تحاكى الشر أو القُبح ، فإن الإنسان يمكنه أن يجد المتعة فى تأمل مهارة الشاعر أو الفنان عند المحاكاة ــ كما تقول النظرية الأرسطية . يجب على الشباب أن يعرف أن الأفعال السيئة « الدنيئة » الصادرة عن الشخصيات الشريرة فى الأدب ليست بالضرورة شخصية الشاعر نفسه . (ويستحضرنا هنا قول **كتالوس** (Catullus) « إن من الواجب على الشاعر أن يكون فاضلاً ولكن ليس بالضرورة أن تكون قصائده كذلك » ويؤمن **بلوتارخوس** بأنه يجب عدم تفسير الأحداث اللاأخلاقية فى قصائد **هومر** وغيرها بشكل مجازى بالإضافة إلى ذلك ، فإنه يجب على قراء الشعر عدم إظهار إعجابهم الشديد بأبطال مثل **أخيل** Achilles فلو أنهم طبقوا هذه النصيحة لتم إنقاذ العديد من الشباب الذين تطوعوا فى معسكر الدردنيل عام ١٩١٥ .

ويوضح **بلوتارخوس** مغزاه بضرب الأمثلة من قصائد **هومر** . فعلى سبيل المثال ، ليس من الصواب أن نلوم نورسيكا Naursicca على جرأتها الزائدة عندما فضلت **يوليسيس** (Ulysses) على أحد البحارة أو الراقصين فى بلدتها الصغيرة (**الأوديسا** ــ الكتاب السادس) . إذ أن ذلك يدل على حكمتها وبعد نظرها ، وبشكل عام ، يؤمن **بلوتارخوس** بأهمية الشعر إذ يغوص فى النفس البشرية ، ويقدم امثلة للفضيلة . إذن يجب على الشباب أن يدرس الشعر تحت التوجيه الحريص وذلك استعداداً لدراسة الفلسفة (كما أباح رجال الكنيسة المسيحية دراسة الشعر الوثنى أستعداداً لدخول الكنيسة) .

وبهذه الطريقة يكون **بلوتارخوس** قد بذل ما فى وسعه للدفاع عن الشعر ضد الأعداء المتزمتين . وبالإضافة للفلاسفة فإن العلماء أيضاً كان لهم رأى فى هذا الخلاف بين المؤمنين بمبدأ المنفعة ومبدأ المتعة . فقد ذكر **اراتوسينوس** أن هدف الشعراء كان التأثير العاطفى ، ومن ثم فهو هدف نفسى وليس تعليميا . ولذلك فعلينا الا نبحث فى الشعر عن محتوى فكرى أو علمى او حقائق تاريخية . ولكى يدعم وجهة نظره فقد أبرز أخطاء علمية مستخدمة فى قصائد **هومر** ، غير أن العالم الجغرافى **استرابو** ، على النقيض من سلفه ، قد حاول إثبات أن **هومر** كان مصدرا حقيقيا للمعرفة ، واقتبس **استرابو** بعضاً من المقتطفات التى اثبتت أن **هومر** من الناحية العلمية كان موفقاً . وقد قدم **هوراس** فى كتابه **فن الشعر** موقفاً رومانياً وسطاً هو : إذا أراد الشاعر أن يحظى بموافقة عامة ، فعليه أن يربط النافع بالممتع . وفى القرن الثامن عشر ، ذكر الناقد العظيم **صامويل جونسون** أن الغرض من الكتابة هو التعلم ، والغرض من الشعر هو أن يعلم ويمتع .

وقد نادى المسيحيون الأوائل بمبدأ التشدد الأخلاقى ، وقد ساد هذا المبدأ فى العصور الوسطى ، غير أن الشعر الممتع قد حاول البقاء فى ذلك الوقت وأعاد له عصر النهضة هذا الاحترام . فعلى سبيل المثال ، استطاع **شكسبير** أن يخبر قراءه بأن يكتب من أجل إمتاعهم . غير أن فترة التطهير بين (البيوريتانيين) التى تلت عصر النهضة قد خنقت هذا النوع من الأدب ، إلا أنه استطاع أن يعود أكثر قوة فى عصر استعادة العرش والكلاسيكية الجديدة . ومع بداية القرن التاسع عشر تظهر البيوريتانية الجديدة الأكثر تزمتاً ، ثم الماركسية ثم مذهب فرويد .

ومن الغريب أن معظم أنصار الشعر فى العصور الحديثة لم يستطيعوا الدفاع عن مبدأ المتعة فى الشعر . فقد دافع كل من **سدنى وشيلى وارنولد** عن الشعر بناء على أسس تعليمية وأخلاقية أو أفلاطونية جديدة . إلا أن **وردز ورث** استطاع فى عصر ازداد فيه التشدد الدفاع **عن مبدأ المتعة فى الشعر كدافع شريف وأساسى فى الأدب . إلا أن المتشددين قد أساءوا لمبدأ المتعة وخاصة فى أعمال بودلير ولوسكار وايلد .**

ومن الطبيعى أن يتوقع الإنسان بعد الحرب العالمية الأولى عودة أخرى إلى مبدأ المتعة فى الأدب ، غير أن الرواد المفكرين قد فضلوا الارتكاز على مفاهيم مثل التعبير عن النفس أو قوة الحياة أو الرفاهية العامة بدلاً من المتعة البسيطة . وقد كتب **فرويد** كتابات دقيقة عن مبدأ المتعة ، ولكنه وصف هذا **المبدأ** بأنه نوع من الهروب ، وقد فسر الرواية على أنها حلم من أحلام اليقظة لا قيمة له .

وهذا الرفض لمبدأ المتعة كدافع أولى فى الشعر والفن يعتمد على النقد الكلاسيكى المعاصر ، وإذا حاول أحد المحاضرين أن يؤكد أن الشعر يكتب من أجل المتعة ، فإن الكثيرين من مستمعيه سوف يظن أنه ليس جاداً ولكنه هاو وغير محترف وتبدو لى الاعتراضات على ضرورة مبدأ المتعة فى التذوق الأدبى خاطئة لثلاثة أسباب :

أولاً : تقديم الأدب المبنى على المتعة وكأنه قد صُمم لأسباب تعليمية وأخلاقية يعد إجحافاً بالكتاب وتضليلاً للقراء .

ثانيا : عند ما تكون ، هل يجدر من الناحية التعليمية أن نحد من المتعة الحسية والذهنية التى يقدمها الشعر وهى دافع رئيسى ومهيمن على حياة البشر .

ثالثاً : اليس من الواقع أن **هومر** وشعراء آخرين قدماء كان دورهم أفضل فى الحياة من الكُتاب الذين انتقدوهم بشدة بسبب البهجة التى كان يتمتع بها جمهورهم ؟ وبالطبع إن كل معلم ناضج مدرك تماماً للأخطار التى يمكن أن يسببها مبدأ المتعة الذى لا هدف له ولا نظام ، وكذلك التطرف من جانب اليونانيين القدماء . ولكن هل سبب مبدأ المتعة أضراراً اجتماعية أكثر من المذهب البيوريتانى ومبدأ التكفير ؟

وعلينا أن نفهم ما اعتبره **أفلاطون** الاعتراض الأكثر جدية وأخلاقية ضد الشعراء وخاصة كُتاب المسرح . فى الجزء الأخير من كتاب **الجمهورية** اتهمهم **سقراط و (أفلاطون)** بأنهم يثيرون مشاعر الناس إلى حد كبير ولا يعيرون اهتماماً للتحكم فى النفس البشرية . ويُعد هذا تشتيتاً لهؤلاء المعلمين الذين يقدمون التراجيديا اليونانية على أنها تجربة عقلانية . هناك دليل فى تاريخ المسرح اليونانى فى حادث Phryrichos فى كتاب Capture of Muilelos ؛ على أن الجماهير فى العروض المسرحية يمكن تحريك مشاعرها بقوة . فالمسرح الإغريقى بموسيقاه ورقصه ، والسجع المتخم ، يتضمن عناصر شعورية افتقدها المسرح الحديث . وإلى جانب ذلك ، يبدو أن شيئاً

ما من الديونيسية Dionysiac قد أعيد إحياؤه فى الجمهور عندما كان العرض حياً . وعلى أى الأحوال ، لا شك أن افلاطون وجد المسرح فى عصره يشكل خطراً ممتعاً ، ومن أجل المجتمع المثالى الذى ينشده قام بطرد الشعراء من جمهوريته ، وقد حدث أن قام بعض الناشرين بحذف حوادث كبيرة من الإلياذة لعدم موافقتهم على الأخلاقيات التى تتضمنها .

وفى العصور الحديثة بلغت الرقابة ذروتها إما عن طريق التغيير أو الحذف وذلك عندما أنتج الدكتور بودلر Bowdler نسخا عائلية من شكسبير وجيبون . وفى عام ١٨٣١ أعاد تشارلز ولهلم يستوكر طبع هيرودوت وقد قلل الجزء الثانى كله إلى صفحة واحدة ، وذلك « للتخلص من كل تعبير يمكن أن يكون مثاراً للاعتراض . وقد ساد أسلوب بودلر Bowdler فى كل الطبعات الكلاسيكية المدرسية التى تقدم لدارسى اللغات ، واستمر الحال كذلك حتى القرن العشرين . وقد قام هؤلاء الناشرون بضغط أجزاء كبيرة من الكتب أو حتى حذفها بغض النظر عن وحدة النص وبدون ذكر لهذا الحذف ، وحتى الآن ، وقد انتشر الأدب الإنجليزى ، إلا أن القليل من الناشرين يشعرون بالحاجة إلى فرض الرقابة . وقد ظهرت مؤخراً طبعة حديثة لكاتالوس Catullus وقد حُذف منها ثلث القصائد ، لأنها « لا تعبر عن نفسها بالإنجليزية .

والتحريم الكامل ، وهو النوع الثانى من أنواع الرقابة ، له تاريخ طويل يمتد من كلايستثين السيكونى « مروراً بفهرس التطهير » وحتى مجالس (هيئات الرقابة الحديثة). وقد كان المتطهرون الإنجليز على نفس القدر من النشاط الذى كان عليه الكوريا الرومانيون فى هذا الشأن . ولكن متطهرا إنجليزيا هو جون ميلتون ، كان أول من نادى بالحرية الأدبية قبل فولتير فى « ايريوباجتيكا » عام ١٦٤٤ . وقد كان كشاعر يؤمن بالقوة الخفية للكلمة .

ولكن ، بالرغم من الرغبة الطبيعية لدى الشاعر فى حرية التعبير ، فهل يستطيع المدافعون عن الشعر الذين يهتمون أيضاً بمصلحة المجتمع ، أن يدينوا بصراحة تحذيرات افلاطون الحماسية من التأثير اللاأخلاقى فى الأدب ؟ . وهل نستطيع فى هذا الجو من العنف فى عالمنا المعاصر أن نرفض رفضا باتا رأيه القائل بأن بعض أنواع الأدب ــ حتى لو كانت من أرفع الأنواع ــ قد تجعلنا أسوأ مما نحن عليه كمواطنين وذلك عن طريق دفعنا إلى تقليد بعض الأفعال اللاأخلاقية أو إثارة أهوائنا ؟ ولنأخذ مثالاً حديثاً ذائع الصيت : هل كانت جرائم قتل المغاربة البشعة فى إنجلترا منذ سنوات مضت ، بما انطوت عليه من تمثيل مرعب بجثث الضحايا الأطفال ، نتيجة لقراءة القتلة لأعمال « سيد » وأمثاله من الكتاب الذين وجدت كتبهم فى حوزتهم ؟ أم هل كانوا يقرأون تلك الكتب لأن الرغبة كانت لديهم بالفعل فى ارتكاب هذه الجرائم ؟ أيضا ، حينما يعترف شاب فى اسكتلندا أنه تسبب فى حريق كبير لأنه شاهد فيلما يحرض على الحريق اسمه « الجحيم المرتفع » هل كان يقرر حقيقة أم كان مصاباً بجنون الحرق حتى قبل مشاهدة الفيلم ؟

وللأسف لم تصدر أية تفسيرات عن الأسباب والنتائج الخاصة بهذه المشكلة الكبيرة من الباحثين النفسيين أو علماء الجريمة . وبصفة عامة يبدو أن علماء النفس يؤمنون بتفسير نظرية التطهير عند « ارسطو » التى تقول إن مشاهد العنف والقسوة والفزع فى الأدب والفن لها تأثير طيب أكبر من تأثيرها السىء . وعلى الجانب الآخر يؤمن المسئولون عن القانون والنظام والمعلمون أيضا ، بأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افلاطون كان على حق . وإذا كان الرأى الثانى هو الصحيح ، لاستطعنا إثبات أن عرض مسرحية **أوديب** يشجع على القتل والفسق بالمحارم والانتحار ، وتشويه النفس ، أو أن قراءة « **سيد** » سوف تتسبب فى مذابح أخرى ضد الأطفال ، فمن هو ذا الإنسان العاقل الذى سوف يرفض السماح بقدر ما من الرقابة ؟ وعلى الجانب الآخر هناك العديد من الأسباب الممكنة للعنف والقسوة فى العالم مما يجعل من الإجحاف أن ننتقى الأدب والفن من بينها لتفرض عليه أعنف الرقابة ، ويزداد الإجحاف إذا اخترنا الشعر كما فعل **افلاطون** ليكون المتهم الأول . ومن الواضح أن **افلاطون** شن هجومه الأول على الشعراء بسبب مهارتهم الفائقة فى تطويع القدرة السحرية للكلمة المسموعة . لم يكن فى عصره أية وسيلة اتصال لها القدرة على التأثير على الناس بقوة مثل الشعر الذى تفوق حتى على الخطابة .. ولكن مثل هذا السبب غير قائم الآن .

وفى النهاية فإن الدفاع عن الشعر ضد نظرية التقليد اللاأخلاقى **لافلاطون** يقوم على وجود نوع من أنواع التطهير ، وهنا سأسوق نوعاً واحداً من أنواع الشهادة لصالحها . هذه الشهادة مأخوذه من كتابات كاتبين حديثين ذوى مشاعر شخصية معروفه للجميع ، وهما **تنيسون وآرنولد**، شَعَر **تنيسون** وهو فى مرحلة حياته الأولى كشاعر بقسوة آلام ما يمكن أن يسمى « **البحث عن هوية** » ومثل الكثيرين فى العصر الفكتورى فقد شعر بداخله بصراع قُوَّتَى الطهارة والشهوة،والنشاط والكسل والتقشف والترف،والفخر والكآبة،والأمل واليأس،وقد استطاع بجعل خياله يخالط الشخصيات البطولية التاريخية أن يجد بعض التطهير لنفسه . وفى قصيدته عن القديس سايمون الناسك تقمص النقيضين القديس والأثيم،وفى قصيدتى« **آكلى اللوتس** » « **ويوليسيس** » يضع الفتور والتثاقل ضد المغامرات البطولية . وفى « **السير جالاهاد** » مجَّد الطهارة والنقاء ، وفى **تايثونس** ناقش شغله الشاغل وهو التهالك والموت . وفى « **السير لانسلوت** » التى تشكل جزءاً من « قصائد الملك » تعمق داخل روح رجل حائر بين الإيمان والكفر والشرف والعار . وقد قال « **تينسون** » **بنفسه انه بعد وفاة صديقه** « **آرثر هالام** » ساعدته كتابة قصيدة « **يوليسيس** » على المضى قدما ومواجهة صراع الحياة ببساطة أكثر مما ساعده أى جزء من (In Memoniam) .

ويمكن تتبع نفس التأثير التطهيرى فى العصر الرومانى مع شعراء آخرين وجدوا الثقة بالنفس من خلال إحساسهم بالهوية المشتركة مع شخصيات تاريخية بطولية أو مأساوية ، وقد جاء كل هذا فى عصر ما قبل محاولات التحليل النفسى الكشف عن أسرار ما أسماه « **دانتى** » « **بحيرة القلب المظلمة** » . وإذا توفر لدينا المزيد من المعلومات عن حياة الشعراء الملحميين والدراميين الإغريق والرومان ، يمكن أن نجد دليلاً على أنهم أيضاً وجدوا ذواتهم فى بعض شخصيات كتاباتهم الرئيسية.نجد مثلاً **اسخيلوس** المتهم بالإلحاد فى **بروميثيوس** ، **وسوفوكليس** بعد انهيار شخصى فى **أجاكس** ، **ويوريبيدس** المهموم من الشهوانية المنتشرة فى عصره فى **هيبوليتوس** . ولكن مع غياب المعلومات عن المشاعر الشخصية للشعراء الكلاسيكيين ، فإن هذه التكهنات ليس لها أساس .

وما حدث **لتنيسون** ، إذا كان ما افترضته صحيحاً ، كان نتيجة طيبة لذلك النوع من التقليد الذى رأى **افلاطون** انه ضار فى كتابه « **الجمهورية** » ، ذلك النوع الذى تصبح فيه درجة الاندماج عالية جداً لدرجة أن شخصية الإنسان تمتزج لبرهة من الوقت مع موضوع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة . وعملية التوحد الخيالى مع شخص آخر هذه تختلف عن نوع التقليد الذى هو عبارة عن اختيار قديس أو بطل ما بفرض التقليد الواعى فى حياة الإنسان مثلما نجد فى استخدام إنسان مسيحى لكتاب « **تقليد المسيح** » **لثوناس كمبس** . فى هذا الكتاب نجد عملاً إرادياً واعياً ومدبراً ، بينما يشكل التطهير بالتقليد عند **تنيسون** نوعاً غير واع من التقليد . فقد كان يعتقد أنه يكتب قصيدة عن « **يوليسيس** » ولكن فى النهاية وجد أنه كتب قصيدة عن حالته هو النفسية .

ويمكن ايضاً أن نجد نفس التضاد بين التقليد الواعى وغير الواعى فى قصائد **لماثيو آرنولد** . حينما بدأ قصيدة بسؤاله :

تسال يا عقلى من هو السند فى هذه الأيام الرديئة ؟

ثم يستمر فى القول بأن دعاماته هى **هوميروس وإبيكتيتوس** وبصفة خاصة **سوفوكليس** ، كان حينئذ يكتب فى حالة انفصال عقلانى جامد ولم يكن هناك شبهة لأى تعاطف شخصى . ولكن الحال يختلف فى قصيدته « **الطالب الغجرى** » والمستمدة من قصة « **جلانفيل** » التى تحكى عن شاب من إكسفورد ترك دراسته وانضم إلى الغجر ، وأصبح يؤمن بأن لهم نوعاً متوارثا من التعليم فيما بينهم يمكنهم من صنع المعجزات بقوة الخيال التى يسيطر بها على خيال الآخرين . هنا يقابل **آرنولد** بطريقة خفية الكآبة والحزن داخل قلبه بروح الطالب الغجرى المتحررة من الضعف المريض والشك الفاتر الهمة ، والمتحررة ايضاً من المرض الغريب المستمى بالحياة الحديثة وعجلتها المريضة واهدافها الممزقة وأعبائها الكثيرة على العقل والقلب . وقد أعجب بهذا الطالب الأكاديمى المتحرر وبمثاليته التى لا تخبو ، التى :

لا تزال تحتضن ذلك الامل الذى لا يقهر
ولا تزال تمسك بذلك الظل الحصين

وذلك بعكس دائرة آرنولد نفسه من المعاصرين .

الذين يتحركون بكسل بدون أمد أو مدى
الذين يكد كل منهم دون أن يعرف لم يكد
وكل منهم يعيش نصف مائة حياة مختلفة
الذين ينتظرون مثلك ، ولكن ، ليس يامل ، مثلك

ولكن بالرغم من الحزن العميق فى ذلك التضاد بين المواطن المسئول والمتشرد الهارب ، فإن **آرنولد** يجد صوراً لمغامرات وقوى جديدة فى التشبيه القوى الذى يختم به القصيدة . فهو يقفز بخياله مبتعداً عن أوكسفورد وإنجلترا الفكتورية إلى جزيرة فى بحر إيجه فى الأيام الأولى للمغامرات الإغريقية ، ويرى سفينة ساحلية إغريقية مبتهجة قادمة تحمل

سادة الأمواج الشباب ذوى القلوب المرحة

ويرى أيضاً التاجر **التيوانى** يراقب قدومهم خلسة . كما راقب **آرنولد** فى خياله الطالب الغجرى ، ولكن التطهير قد حدث الآن . فالتاجر الذى يمثل الأب الروحى **لآرنولد** لم يكتف بالجلوس والبكاء على حظه التعس ، ولكنه فعل كما فعل **يوليسيس** فى نهاية قصيدة **تنسيون** إذ :

أمسك الدفة ونشر مزيداً من الأشرعة وبكبرياء بقى متماسكاً ليلاً ونهاراً بمياه Midland الزرقاء العاصفة بين (سرت) وأرض صقلية الناعمة إلى حيث يموج الأطلنطى .

هنا تلاشى الاكتئاب وجمود الحس حيث يلوح عالم جديد مُنتظر .

وما شعر به الشعراء أنفسهم حين نظموا مثل تلك القصائد ، شُعِر به العديد من القراء حين قرءوها وحين قرءوا كل الأعمال الأدبية العظيمة ، بدءاً من **الإلياذة** حتى **فى انتظار جودو** ولكن حين نعود إلى الفكرة الرئيسية فى هذا الحديث ، فإن تلك الأعمال الأدبية لم تكتب من أجل أهداف أخلاقية أو مادية . بل كُتبت لأن طبيعة مؤلفيها كانت تحتم عليها أن يكتبوها كرد فعل طبيعى للحياة والفن . وبنفس الطريقة فقد كان **هوميروس** ومعاصروه فنانين لا واعظين ، مكتشفين لا مصلحين ، ولكن من سخرية القدر انه فى حين تُكتَبُ كل هذه الأعداد من الخطب الوعظية والأخلاقية ثم تسقط فى هوة النسيان على مدى القرون،فإن تلك الاستكشافات داخل النفس البشرية لا تفقد أبداً قدرتها على جعل حياتنا أكثر متعة واحتمالاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمـــد المخـــزنجى

العميـــــان

سأدلك على مكانهم ، وسيكون مثيراً أن نراهم فى هذا المقهى شبه المظلم يمضغون ساعات عتمتهم على مهل . فعندما تصل وأنت على الكورنيش إلى هذه النقطة المسماة : « ساحة العُمى » ـ وهى على مبعدة مائتى متر من مدخل الكوبرى القديم ـ ستستدير لتواجه الضفة الأخرى من الشارع ، وتعبره لتجد على الرصيف بعضاً منهم فى هذه البقعة المواجهة لنوافذ المقهى المغلقة والمسماة ـ أيضا ـ بمحطة « سرفيس العُمى » . ربما لأن عربات الميكروباص تتوقف عندها وهى بقرب مقهاهم ، وربما لأنهم كثيرا ما يهبطون من العربات أو يصعدون إليها فى هذه البقعة . بعد ذلك ستستدير لتدخل فى الشارع الجانبى الذى لا تدخله السيارات ، وتتواثب بين مشنات بائعى الذره المشوى والجميز ، وتدور حول عربات البطاطا والترمس والفول السودانى واللب ـ التى يعمل عليها جميعاً بائعون جائلون من العميان ، وعلى الرصيف سيكون باب المقهى أمامك مباشرة ، إلى اليمين . وربما أنك لن تنتبه إليه بسرعة لأن مصاريعه معظمها مغلق باستثناء ضلفة مواربة تسمح بعبورهم المتردد وهم يدخلون ويخرجون ، فرادى ، وغير عجولين .. يتحسسون أمامهم بعصى العميان أو بأقدامهم البطيئة المتوجسة . ادفع هذه الضلفة وادخل دون أن تتهيب الظلمة التى ستفاجئك ، لأنك ستعتادها شيئاً فشيئاً بينما أحداقك تتلقلم وتتسع . وبالطبع ستكون قد اصطدمت إلى ما لا نهاية بالكراسى والترابيزات وتعثرت قدمك فى أقدامهم وأعقاب عصيهم التى ركنوها إلى جوارهم . ولا تخش أن تتسبب فى دلق المشاريب الموضوعة على الترابيزات ، لأن ذلك لن يحدث أبداً . فهم فى هذا المقهى يحملون مشاريبهم الموضوعة فى أقداح من الميلامين الثقيل بين أياديهم ومنذ اللحظة الأولى عندما يناولهم إياها جرسون أعمى مثلهم . وهذا الجرسون يحمل إليهم الطلبات فى درج خشبى تمنع جوانبه المرتفعة هذه الأقداح من السقوط أو حتى الانزلاق بعيداً . وبعد أن تألف عيناك الظلمة ، فتش عن مكان

مناسب تجلس فيه لتتأملهم وهم يميلون على بعضهم البعض ويتحادثون فى خفوت ، أو يشردون مسرحين ابصارهم الضائعة فى الظلمة . سيدهشك كثيراً أن ترى كثيرين منهم منهمكين فى لعب الدومينو والطاولة والشطرنج تحمساً ودون أى خطأ ، ولابد أنه قد حفرت فى قطعها أو على رقعها علامات فارقة . سيبدو لك المنظر رغم ظلمته وغرابته وديعاً ومسلياً ، إلى إن يحدث ذلك الانقلاب الكبير فى المقهى ، والذى يمكن أن تجرب أحداثه بنفسك ، أو لعلك تفضل أن تكون مجرد مشاهد له إذا لم تسمح لك روحك بمثل ذلك الهذر القاسى . وإذ كانت روحك تسمح فإننى أوصيك أن تستبقى ذلك للنهاية . لأنه سيتوجب عليك حينئذ أن تفعل فعلتك وتفر وإلا أمسكوا بك - وهم يستعيدون وعيهم سريعاً — وفتكوا بك شر الفتك . فلتكتف إذن فى البداية بالمشاهدة ، برؤية لعبهم الغريب هذا وتأمل شرودهم المرير . شرود وجوه لاعيون فى محاجرها لكنها تعطيك أشد الانطباع بتحديقها فى زمن بعيد ، زمن كانت لهم فيه عيون وأبصار .

* * *

كان ذلك فى أيام أحد المحافظين السابقين والذى اشتهر بين الناس باسم « أبو بطن » . وقد كان رجلاً طويلاً وعريضاً وأكرش ، وكان ضعيف البصر جداً حتى قيل إنه لم يكن يرى أبعد مما تمتد يده التى يأكل بها . وقد كان شرهاً ونهماً حتى أشيع أنه كان يحمل دائماً فى جيوب ستراته الفخمة أدوات طعام كاملة : سكين وشوكة وملعقة ومجموعة من أعواد تسليك الأسنان . كل هذا ليكون مستعداً للسقوط ببهجة على أية مأدبة يدعى إليها . وفى هذا الشأن قيل إن امتلاك قلبه كان لا يتأتى إلا عن طريق امتلاك بطنه ، ومن ثم كانت تنهال عليه الدعوات إلى المآدب بلا انقطاع . يوجهها إليه المقاولون الطامعون فى رسو مشروعات المحافظة الوهمية على شركاتهم الوهمية ، وأصحاب الثروات المفاجئة الذين يريدون تبوير أراض زراعية للاتجار فيها كأراض للبناء ، وطلاب القروض الضخمة بلاضمانات من البنوك المحلية ، والراغبون فى احتكار الاراضى المستصلحة دون أية نوايا لزراعتها ، وعشاق امتلاك الفيلات والشقق المطلة على النيل أو على شاطىء البحر بأسعار حكومية ، رمزية ، وحتى تجار المخدرات الذين يريدون أن تغض الشرطة الأنظار عنهم . هؤلاء وغيرهم من أصحاب المطامح والمطامع كانوا لا يكفون عن توجيه الدعوات إليه . وكان يلبيها جميعاً حتى أنه اختص مدير مكتبه وسكرتيره الشخصى بأن يقوم بالتنسيق بين الدعوات لتشمل مواعيدها الوجبات الثلاث وتمتد لعدة أيام مقدماً ، وقيل أن امتدادها لم يقل أبداً عن شهر كامل . لقد كان يجد فى طعام المآدب مذاقاً طيباً يفوق مذاق أى طعام يعدُّ له فى قصر المحافظ الذى يقوم على خدمة المطبخ فيه عشرة طهاة مهرة يرأسهم كبير طهاة موروث من العهد الملكى ومنقول من أحد القصور الملكية بعد ذهاب الملك .

ولم يكن الطعام فى قصر المحافظ يكلفه شيئاً لأنه من المزايا العينية التى تدفع من ميزانية المحافظة تحت بند الضيافة ، لكنه مع ذلك ظل يفضل طعام الولائم والمآدب التى يدعى إليها ولو فى مراكز وقرى وكفور بعيدة . قيل ذلك وقيل أكثر من ذلك ، لكن المرجح أن هذا الدخان لم يكن أبداً بدون نار ، بدليل المنظر الذى ظلت عليه شوارع المدينة فى عهده : مبقورة البطون دائماً وأحشاؤها خارجة منها بدعوى إصلاح شىء ما فيها ، لم يكن ليتم إصلاحه أبداً . حفر ، وردم ، ورصف ، وحفر من جديد . وهكذا بلا انقطاع كأنه كان يتألم من ترك مقاولى الحفر والرصف بلا عمل ، فكان يبتكر لهم عملاً . ولعلهم كانوا يولونه لشفقته

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

هذه عليهم . أما وليمة الولائم فقيل إنها تلك التى سبقت ظهور مشروع إزالة مبنى المكتبة العتيقة والحديقة الصغيرة على شاطىء النيل فى مواجهة المقهى العتيق . سرت الإشاعة أولاًبأن هناك مشروعاً لإقامة جسر علوى فوق مدخل الجسر القديم ليوفر سيولة أكثر لحركة السيارات المتكاثرة على الكورنيش ولما طرحت البدائل ، كتوسيع المشاية المحاذية للنيل وتوسيع شارع الكورنيش نفسه على حساب الأرصفه ، انتفت ضرورة الجسر العلوى ، فقيل إن هناك مشروعاً آخر لبناء فندقين سياحيين كبيرين من طراز الأبراج السكنية على النيل ،

أحدهما يواجه الآخر على جانبى مدخل الجسر القديم .. واحد بمكان المكتبة العتيقة والآخر بمكان الحديقة الصغيرة . ولم يكن هناك من أبناء المدينة من يصدق ذلك كله أو يريد تصديقه ، خاصة وقد أظهرت الجسات الأولى التى أجراها أساتذة كلية الهندسة فى الموقع أن التربة رخوة ولن تحتمل أى ثقل عليها ، ستنهار وينهار فوقها هذا البرج المزمع انشاؤه هنا أو هناك . لأن الموقع ما هو إلاّ أثر رسوب طمى الفيضانات القديمة على الضفاف ، تراكم فى طبقات وارتفع مكوناً جسر النيل . وإذا كان قد أمكن للبقعة التى تقوم عليها المكتبه أن تحتمل ، فهذا راجع إلى أن مبنى المكتبة خفيف ، فهو من طابق واحد جله من الخشب وسقفه المائل من رقائق القرميد أما موضع الحديقة الصغيرة فهو متماسك بفعل جذور شجيرات تين الزينة المنتشرة عليه وبساط النجيل والزهور المفترش إياه ، وبشكل أساسى يعود تماسك تربة هذه البقعة إلى الشجرة الكبيرة التى تضرب بأوتاد جذورها عميقاً ، فتقف على عدة طبقات من الأرض تقبض عليها تشعبات شبكة الجذور .

فى جوف الليل وبينما المدينة نائمة أمكن نقل محتويات المكتبة التى تقدر بمائة وخمسين ألف كتاب إلى سراديب مهملة تحت واحد من المبانى المملوكة للمحافظة . وشاع أن المخطوطات النادرة ومجلدات الدوريات القديمة العزيزة والكتب الثمينة المجلدة برق الغزال والمزينة بماء الذهب والفضة ، وآلاف الكتب الثرية فى لغات شتى ، جميعاً كانت تحمل فى أكوام وتنقل بكراكة إلى ظهور عربات القمامة التى تشدها البغال والأخرى ذات الصناديق القلابة المملوكة للبلدية وهى من أنيط بها أمر نقل محتويات المكتبة . تم ذلك فى ليلة واحدة . وفى الليلة التالية تكفل بلدوزر واحد بتحويل المبنى القديم الجميل ـ من الخشب المدهون بلون سن الفيل والسقف القرميدى الأحمر ـ إلى كومة من الأنقاض لا تساوى شيئاً ، تم إزالتها فى النهار أمام عيون أبناء المدينة الذين تجمعوا ووقفوا يهمهمون متحسرين على ضياع قطعة جميلة عزيزة من ملامح مدينتهم . وظلوا مع ذلك رافضين أن يصدقوا أن الدور ذاهب إلى الحديقة ليدمرها ، ويدمر الشجرة الكبيرة التى تتوسط الحديقة . الشجرة التى تقف فى قلب ذكريات صباهم جميعاً وقلب ذكريات المدينة .

*

قيل ان عبد الله النديم تسلل إليها فى أيام هروبه الكبير بفلوكة عبر النيل . تشبث بالبوص الطالع على الضفة وصعد إليها ، وهناك ارتقى درجاً محفوراً فى جذعها الضخم إلى تلافيف غصونها حيث اختفى عن عيون مطارديه أياماً . وكان يكرر الفرار إليها كلما أحس بالخطر يقترب منه والحصار من حوله يضيق . وقيل أنه فى أيكة بين غصونها كان يستريح ، وفى هذه الأيكة كتب شيئاً من مؤلفه « كان ويكون » الذى أسماه فيما بعد « تاريخ مصر فى هذا العصر » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى ارتفاع كبير لكنه منظور على جذعها يوجد حز غائر لتاريخ محفور بضخامة هو ١٩ مارس ١٩١٩ ، يقال إنه يرجع إلى تاريخ يوم من أيام الثورة وذكرى معارك في الشوارع مع جنود الاحتلال وموقعة ربط فيها أبناء البلد سلكا معدنيا متينا وشدوه عبر الشارع على ارتفاع أعلى من رؤوس الخيول وثبتوا طرفه الآخر حول عمود من أعمدة المقهى القديم فحصد السلك فصيلة كاملة من الخيالة المنطلقين بالرماح والبنادق في أعقاب مجموعة من الثوار خططوا بدقة لا ستدراج الخيالة إلى هذا الكمين . ولعل ذلك كان ثأراً من جنود الاحتلال بعد يوم واحد من مجزرة ١٨ مارس التي أطلق فيها الجنود النار على مظاهرة للطلاب فقتلوا عشرين طالباً أو يزيد .

وأعلى من الأثر السابق ، على جذعها ، يوجد أثر اقدم يرجعه العارفون إلى سنة ١٧٩٨ وهو كتابة بالفرنسية تقول « خاب سعيك يادوجا .. لن نسلم مصطفى .. لن نسلم العديس » وهي موجهة على الأغلب إلى الجنرال « دوجا » الذي عينه الغازي « نابليون » قومندانا على المدينة ومديريتها وأرسله لقهر أهلها والقبض على المحرضين في حادثة يوم السوق التي فتك فيها الأهالي بجنود حامية المحتل جميعاً . وتذكر كتب التاريخ أن المدينة لم تسلم ولديها المطلوبين : « على العديس » و « مصطفى الأمير » ، رغم إن دوجا روّع الناس وقطع رؤوس عدة رجال من أبناء المدينة وجعل جنوده يطوفون شوارعها حاملين الرؤوس على أسنة الحراب .

وبعيدا عن كل الآثار المحفورة على جذعها يحكى أن أم كلثوم غنت تحت غصونها المرصعة بأنوار الكلوبات في عهدها الباكر . وشدا السنباطي بأول ألحانه في سرادقات الطرب التي كانت تقام في نطاقها . وفي ظلها جلس الدكتور هيكل يوماً وتأمل النهر والمدينة وأسماها « باريس الشرق » . وأنشد علي محمود طه قصائده الأولى في جلسة شعراء المدينة ساعة العصارى قرب جذعها . وتوقف ركب عبد الناصر بإشارة منه تحتها حيث رفع وجهه المتهلل إلى اغصانها وحيا طويلاً إذ كانت الأغصان التي تظلل عرض الشارع مثقلة بالبشر يهتفون باسمه عندما زار المدينة . وتغير مسار موكب السادات في اللحظات الأخيرة عندما جاء زائراً حتى لا يمر تحتها إذ شاع ان قناصاً يكمن له بين اغصانها العصية على التفتيش . وما من عاشق صغير إلاّ وحفر على جذعها اسمه واسم محبوبته في هذا الرسم الشهير للقلب المرشوق بسهم الحب . وما من صبي تعلم كتابة اسمه إلاّ وحاول حفره عليها عندما مر بها . وكانت تصعد . تفسح مكاناً لقلوب اخرى وسهام حب أخرى ، وأسماء ، وتصعد . ولا تخلع عن لحائها رقائق الذكرى ولا التواريخ أبداً ، وعلى غير عادة الكافور . فهي كافورة وإن حملت في مظلة أغصانها الواسعة من كل الأشجار ، حتى لقد قيل إن هناك من طعم فروعها بأغصان من كل أشجار الشوارع المصرية فاحتملتها وأمدتها بعصارة الحياة . طولها يتجاوز أقصى طول للكافور . فهي أعلى من أعلى فناطيس المياه وأعلى من عمارة سرور الشاهقة . وقمتها لا يدركها إلأبصر من ينظر إليها من نهاية شارع الكورنيش . أما جذعها فقد كفاه بالكاد فصل كامل من الأولاد كانوا في رحلة مدرسية وراق لهم أن يشبكوا أياديهم معاً حتى يحيطوا بالشجرة . هائلة الظل حتى يغطي ظلها عرض الشارع كله ويفيض على الضفة والمياه . ودائمة الخضرة وإن تلونت مع المواسم بألوان من زهور شتى لعلها ترجع إلى ما تستضيفه من أغصان . ففي بواكير الربيع تكشف عن زهور الفتنة التي تشبه شموساً صغيرة عطرة يطوف بها نحل العسل البرى . ومع الفتنة تظهر عناقيد زهور السرسوع ومراوح زهور ذقن الباشا

والجكرندا البنفسجية الهفهافة . بعدها تشتعل البانسيانا الحمراء البرتقالية وتزهو المانوليا البيضاء . يتسلقها اللبلاب وبهجة الصباح وتنبت عند أقدامها الراسخة كسبرة البئر اليانعة الهشة . ومع ورقها العطر تتساقط عبر المواسم ، دون أن تفقد خضرتها أبداً ، قرون بذر السنط وثمار النبق والتوت والجميز ، كل فى مواعيده ، مع أوراق صفصاف رقيقة ، وحور أبيض تشبه الأكف ، وأكاسيا منمنمة !

*

شجرة الشجر التى لم يرد أحد تصديق أنهم سيقطعونها . حتى بعد أن أتوا على أشجار الفيكس الصغيرة التى تسبقها . نشروا جذوع الفيكس من أسفل وتركوها مرمية على رصيف الكورنيش كقتلى ممددين فى تتابع حتى يفرغوا لتقطيع الجذوع وهى على الأرض إلى قطع يسهل نقلها . وعندما أبت فى آخر النهار عصافير الدورى التى تسكنها بدت معذبة وحيرى . ظلت ترفرف فى سحابات معلقة بقرب الأرض فوق رؤوس الأشجار المرمية على جنوبها . ظلت تحاول التعرف على ما حدث لبيوت سكناها المنكفئة على هذا النحو الغريب . وكانت تقترب لتدخل فى مآويها لكنها سريعاً تتراجع وتظل معلقة فى الهواء القريب من الأرض ، ترفرف . وعندما هبط الليل نامت العصافير متعبة على درابزين الكورنيش ، وعلى حافة الرصيف ، وطار بعضها ليبيت على الأسطح وأفاريز المبانى فى الضفة الأخرى من الشارع ، لكنها لم تهبط أبداً إلى رؤوس الأشجار المقطوعة على الأرض . وفى الصباح لم تسع باتجاه القرى كعهدها بل ظلت فى مواضعها حتى ليقال أنها كانت تمسك وتدوس فيها الأقدام . وكان عمال البلدية يكشحونها كشحاً حتى يتمكنوا من الإعداد لما سيحدث للشجرة الكبيرة .

وقف عشاق الشجرة يراقبون الأمر من الضفة الأخرى للشارع ، وكان عددهم يقدر بالآلاف . ثم أتعبهم الوقوف فانصرف من انصرف وبقى أكثرهم عشقاً للشجرة وارتباطاً بها .. بضع مئات افترشوا الأرض أو جلسوا على الكراسى التى أخرجت من المقهى القديم إلى الرصيف . مكثوا ينظرون إلى الشجرة بعيون حزينة ويهمهمون فى خفوت بينما كانت تنتشر حول الجذع الضخم ثلاث سيارات مطافىء بسلالم متحركة . ارتفعت السلالم حاملة على أطرافها عمالاً ممسكين بمناشير كهربائية ، ومن هناك بدىء بقطع الأغصان الطرفية البعيدة . كانت الأغصان تهوى قطعاً قطعاً وبغزارة حتى إنها غطت أسفلت الشارع بركام مرتفع من الأغصان الممزقة وفى بضع دقائق . انقطع الطريق تماماً وتم توجيه المرور إلى الشوارع الخلفية . كانت الشجرة تتعرى مرغمة . تتعرى فى تسارع . وكانت الطيور الليلية التى تهجع فى النهار تنكشف فى مراقدها وهى مباغتة بذلك الانكشاف . كروانات الليل الرمادية والواق الأبيض وطيور المليحة وصقور الغروب ، كلها كانت تباغت بالانكشاف وهى تنعس فى أماكنها على الأغصان فترتبك ردود فعلها . يسقط دون حركة من جناح وكأنه قطع من حجارة تهوى ، وبعضها ـ ككروان الليل ـ أطلق صفيره العذب كأنه يغنى فى قلب الظلمة . لكن سريعاً ما بدأ الانتباه وراحت الطيور الهاجعة تفرُّ فراراً جماعياً من الشجرة وتلوذ بالأماكن المرتفعة القريبة : أسلاك الكهرباء والهوائيات وحواف الأسطح وأعتاب النوافذ ومظلاتها البارزة والأفاريز . وكانت الأوناش قد ربطت الشجرة من فروعها العالية والعارية فى عدة مواضع بمجموعة من الأسلاك والحبال المتينة لتنشد بقوة البلدوزرات فى اتجاه واحد بينما كان هناك منشار كهربائى شديد الضخامة يعمل فى الجذع .. وبعد أن تجاوز المنشار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاثة أرباع قطر الشجرة بدأت البلدوزرات تزمجر وهى تشد ، بصعوبة فى البداية تشد ، ثم كان الميل المخيف . جبل يوشك أن يهوى بينما العمال يفرون من حوله . عشرات السنين كانت تسقط . عمر كامل ، بل أعمار عديدة . وحدث الصرير الهائل المخيف والطقطقات التى طمست من حولها كل صرخة أو شهقه أو سباب . أغمض كثيرون أعينهم من هول المنظر وانكمشوا على أنفسهم وارتعشوا بأثر القشعريرة التى سرت فى الهواء . لحظة ، وارتطم زمن كامل بسور الكورنيش الحديدى فهشمه وتحطمت بلاطات الرصيف الخرسانية وانصكت الأسماع . وكان كل شىء يرتج .. كل شىء .. الأرض والرصيف والمبانى ، ولعل هذا هو ما أفزع الطيور .

*

لم تعد الطيور إلى أماكنها التى كفت عن الارتجاج بعد أن تمددت الشجرة بطول الشارع وسكنت حتى يقطعوها . أخذت الطيور تهوم فى سماء الشارع الخفيضة بلا انقطاع وكان الوقت عصراً . اختلطت عصافير الأمس الشريدة بطيور الليل التى استيقظت قسراً فى النهار . وكانت الطيور الآبية تجىء وتكثر وتدخل فى هذا المرجل الذى يغلى فى سماء الشارع وترتفع درجة غليانه . عتمة غريبة بدأت تخيم مبكرة على المكان بينما الشمس لم تغرب بعد . ومكث مراقبو النهار فى أماكنهم على الرصيف يستغرقهم الفضول ويمسك بهم شىء من وجل . ثم اشتعلت السماء . بدأت الطيور تتقاتل فتتوحش الأصوات : الصدح والشقشقات والزقزقات والهديل والنعيب والصراخ وخفق آلاف الأجنحة المهتاجة وضربات المناقير . ثم راحت تتساقط من سحابة الطيور المتقاتلة فى سماء الشارع قطرات دماء ساخنة لتصيب الرؤوس والوجوه والأيادى . كان شيئاً لا يمكن تصديقه لكنه يحدث . وفى أعقاب مطر الدم الهاطل من أعلى ، بدأ الانقضاض . هبطت سحابة الطيور المشتعلة بنيرانها إلى قلب الشارع . ولعل ردود أفعال الخوف البشرى هى التى زادت من هياج الطيور ووجهته إلى البشر . كان معقولاً أن تنهش الطيور الأيادى والأذرع التى تلاطمها ، لكنها بدت مصّرة على اختيار وحيد غريب . كأنما جرى بينها اتفاق وتحدد قصد . راحت المناقير تندفع فى تصويب خارق نحو العيون . فقط العيون . تخترقها وتغوص فيها وتنهش . وتبعد عنها الأيادى بضربات جارحة لحوح إذا ما أعاقتها لتواصل النهش . كان رعباً من صراخ ورفرفة وملاطمة أياد وركض أقدام واندفاع مناقير دموية . ولم تكن ظلمة الليل هى التى حلت أولاً لكنها ظلمة الأبصار هى التى راحت خاطفة تحل . ومن عالم آخر النور كانوا يحتفظون بانطباع لآخر الصور المفزعة : رفرفة أجنحة رمادية ليمام متوحش ، وتيجان هداهد شرسة ، وعيون كبيرة لصقور جارحة ، ووجوه كهول لطيور البوم والرخمة . لكن أكثر الصور إفزاعاً كانت لعصافير الجنة وأبى اليسر والدورى الصغيرة والشراشير . ومناقير مناقير مناقير . مناقير كحراب مدببة وآلام كالبروق . ثم كانت ظلمة ولاشىء غير أصوات طيور مهتاجة ورفرفة أجنحة وصرخات بشر يتلاطمون . ولم يجدوا فى هذا الوقت مكانا قريباً يحتمون به غير جوف المقهى القديم الذى اندفعوا إليه بغريزة تحديد الاتجاهات الصاعدة لتوها من قرارة عتمتهم المباغتة .

*

لم يحسوا بالنور داخل المقهى ، ولا أبصروا بياض رخام الترابيزات ولا بريق الطقاطيق النحاسية المجلوة . كان ظلاماً هائماً أخذ يستقر ويرسخ حيث اكتشف صاحب المقهى مع الأيام عدم حاجتهم إلى النور وهم يشكلون السواد الأعظم من الرواد . ثم صار المقهى وقفاً عليهم

لا يكاد يدخلـه مبصر . كف صاحب المقهى عن اشعـال المصابيح التى مازالت تتدلى فى مشكاوات منطفئة . وشيئاً فشيئاً لم تعد هنـاك ضرورة لفتـح النوافـذ المطلة عـلى الكورنيش . وصار واضحاً أن فرجـة صغيرة فى البـاب الموارب كافية لاستيعاب تقاطرهم المتوجس المتباطىء وهم يتواردون فرادى . ورأى صاحب المقهى مناسبة تشغيل جرسونـات من العميان المحنكـين وتحويـر كل الأدوات لتتناسب هذا العمى . حتى الباعة الجائلين أمـام المقهى صار يرحل المبصرون منهم ليحـل بأمـاكنهم آخرون من العميان دون تدخـل من أحد عميـان عميان عميـان . عميان حول المقهى وفى داخله . عميان ينطون فى تكتم على رعب هائل لم يبرحهم أبداً . وتستطيع أن تتأكد من ذلك بنفسك لـ أحدثت هذا الفعل الصغير المعابث أو اصطبرت قليلاً لترى غيرك يحدثه .

يتكرر الأمر كثيراً حتى إنه لابد يحدث كل ليلة . يأتى واحد من الفتيان الهازلين ويقف فى حذر وضحك مكتوم على عتبة باب المقهى من الخـارج . يمد بـوزه داخل المقهى محيطاً إياه براحتيه على هيئة بـوق . وعبر البـوق يطلق صلية من تلك الأصوات : صوصو صوصو ش ش ش فر ره ره ره » .. يحاكى صوصأة وشقشقة عصافير ورفـرفة اجنحـة فيتفجر جنـون هلعهم . يبدون كـأنما تمشطهم موجة واحدة صاعقة من الرعب يـأتون معهـا بنفس ردود الأفـعـال الفـزعـة . يـرفعـون أذرعـهم ويتخفضـونها حـول رؤوسهم فى تضارب بينمـا أياديهم الضريرة تتخبط مرتبكة أمام وجوههم لتحمى عيوناً لم يعد لها وجود فى المحاجر ، وتتمـاوج أجسادهم وهم وقـوف كأنهم يصارعون إلغوص فى قيعان لاقرار لهـا . وفى هذا الفـزع الشـامـل يتـركـون كـل شىء ليهـوى أو ينقلب أو يتناثر .. أقداح المشاريب وقطـع الدوهينـو والطاولـة والشطرنج ورقع اللعب وعصيهم والطقاطيق النحاسية كل هذا بينما تنطلق من أفواههم الفاغرة صيحات الفزع والشهقات وبعض السباب اليائس . وما أن تنجـلى هذه اللحظة بُعَيْدَ أكتشافهم لزيفها حتى تجدهم يندفعون معاً مثل سيل وحشى نحو مصدر الصوت الزائف ليفتكوا به . لكنه سيكون قد ذاب مخلفا وراءه صدى ضحكات عالية تجرى مصحوبة بجمع من ضحكات أخرى عابثة ودبيب مجموعة من أقدام لاهية تفر بعيدا . ربما تجتاحك فى هذه اللحظة مخاوف أن يفتكوا بك كواحد من المبصرين يجلس بينهم . لكن لا . تأكد أن حقـدهم مصوب بـدقة فـائقة يصنعهـا ما بقى من حـواس شحذهـا فقـد الأبصـار . ستراهم يحددون مكان وفوق العابث عند الباب بالسنتيمتر وبـالمليمتـر وكـأنهم يشمـون بقـايـا رائحتـه فى المكـان أو يلتقطـون صدى أنفـاسه أوصـوت احتكاك أقـدامـه بالأرض وهى تفر . وستمضى دقـائق حتى يوقنـوا فوات الأوان للإمساك بالعابث وعدم جدوى تجمعهم عند الباب . سيعودون إلى أماكنهم السابقة نفسها بدون أى خطـأ . وسيعيـدون كل شىء إلى مكـانه السـابق بدقـة وكـأنهم يبصـرون فى الظلمـة ، رقـع اللعب والقطـع الخشبيـة والطقاطيق والكراسى . لن يخسروا غير بقـايا المشـاريب المسكـوبة عـلى الأرض . وسيطلبـون مشـاريب أخـرى يحتسونها ببطء وهم يطلقون زفرات حرى . زفرات كأنها تذيب جدران الزمن الغامضة وتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد . أيام كان لهم فيه بون وأبصار ، ونهارات مضيئة وليال ترصعها أقمار وأه ريوشيها ألق النجوم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد منير

خبز لأيامها ... خمر لحنيني

إلى ن . و .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ لجمالها روحُ أيقونة .
أنا الوحيدُ أعرفها كما يعرفُ الطفلُ ثدىَ أُمِّهِ .
أنا الطريدُ كالأحلامِ من رحمةِ الماضى .
والذابلُ مثل نرجسةٌ .

٢ ـ أيها الوتر البسيطُ .. اعزِفْ .
جسدُها حديقةٌ .
وأنا البستانىّ .

٣ ـ لمسائِك رائحةٌ فوق رائحةِ العطرِ .
فابتعدى عن نسائم « مايو » ،
فإنى أغارُ من الصيفِ .
أشعرُ أن له سطوةَ اللصِّ حين يمدُّ الهواء يداً ،
ويداعبُ أطراف ثوبك .

٤ ـ ٤ ــ لمن المعجزة ؟ لى .
لمن تخرج الأرضُ أثقالها ؟ لى .
لمن ستطير الحماماتُ من برج عينيكِ ؟ لِى .
إنه كَنْزُ قلبى ،
ولن ينفدَ الكنزُ ... لَنْ .

٥ ـ هائماً كالدرويشِ أمشى فى دمى .
ولا تغوينى المسابحُ ولا الراياتْ .
وحدى اكتشفُ الله .
حين أشعل حريقَكِ فى أقفاصِ غيابى .

٦ ـ الشجرةُ هذى العابدةُ المفتونةُ بى .
ليس لها إلا أن تجرحنى .
ليس لها إلا أن تبدأ ذنبى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم تُكَفِّر عنه بسبعة أقمارٍ ، وثلاثِ عواصفْ .

٧ ـ النايُ لا يفهمنى .
والطائرُ الأبيض لا يفهمنى .
والبحر لا يفهمنى .
والأصدقاء كلهم لا يفهموننى .
والسرُّ فى ذلك أن اثنينْ .
هما أنا وأنتِ .
يُحَطِّمان دورة العناصرْ .

٨ ـ لضجيج الكائناتْ .
طَعْمُهُ الخَاصُ ، ولكنَّ لصمتِ الكائناتْ .
نكهةً تشبه خوفَ من خُطَاىْ .
ما الذى يُفْلِتُ من ذاكرتى .
حين أرى شيخوختى تعبر فى نهر صِبَاىْ ؟
ما الذى يُفْلِتُ من أغنيتى ؟

٩ ـ الشرفة التى تفتحينها على الشك .
يدخلها نصفُ اليقينْ .
ويهربُ منها نصفى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٠ـ على عبقريتى أن تظلَّ داكنةً .
ما دمتِ بسعةِ غابةٍ مُقمرةْ .
ما دمتِ الكتابةَ فى الكِتابةْ :
اكثر من امراةٍ ، واكثر من شراعْ .

١١ـ ساعديني أن أرى أمى .
وأن أبكى عليها .
أن أُلَبِّى من طفولاتى أساطيرَ ، ونخلاً ، وسحاباً .
أن أُعيدَ الزهرةَ الأولى إلى موضعها فى الآنيةْ .
وسأبقى فَرَساً أو ساقيةْ .

١٢ـ للشمسِ أن ترتاحَ فى بدنى من السفرِ البعيدْ .
فأنا لكل المتعبين من القصائد مرفأً .
وأنا لفوضى الروحِ مُتَّكَأً .
فهل مازلتَ وحدكَ أيها الفَلَكُ الوحيدْ ؟

١٣ـ تحسدين الأَبَدْ
لماذا وأنتِ سراجُ الأَبَدْ ؟!

١٤ـ المدى كلُّه ثَقبٌ صغيرْ
لا يمرُّ منه خيطُ أيامِها .

هاتى إبرةً ، وارْتُقى قميصَ نشوتى
فإن للروح حلاوةً ، وللحنين شوكة .

١٥ ـ ظِلُّها فريدٌ من نوعِهِ .
ظِلُّها ساكنٌ فى اضطرابِهِ ، مضطربٌ فى سكونِهِ
ظِلُّها يسبقُ الضُحى إلى الضُحى .
يشبكنى كالدبُّوسِ فى عروتِهِ .
ويذهبُ إلى عُرْسِ الغصونْ .

١٦ ـ مرت أربعون عاماً من عُمرِكْ .
وسوف تَمُرُّ أربعون عاماً اخرى .
وأنا أزرعُ قمحى ، وأحصدُهُ
وأملأ منه الأجرانْ .

١٧ ـ أقولُ : كونى
فأنا الكائنُ والاكوانُ والمُكَوِّنْ .
أقول : من قبلُ ومن بعدُ
أنا وأنتِ مادوَّنه المُدَوِّنْ .
وما خفى وأدركَتْهُ ريشةُ الملوِّنْ .
الفعل ما صَرَّفتُهُ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإسمُ ما أنْوَنْ .

١٨ ▪ يخطفُ البرقُ احزانها
وينعسُ البرقْ .
أصَوِّبُ نِبَالِ فرحتى وأخطَفُها .
ما اجملُ مخطوفتى وهى ذاهلةْ
ما أحلى العسل الذى يقطرُ من ثمرةِ الذهولْ .

١٩ ▪ عَلَىَّ إذنْ ان أحبكِ اكثرْ
لكى اتحرَّرَ من زمكانيةِ الشىءِ اكثرْ .
عَلَىَّ إذنْ أن أُلَمْلِمَ نفسى
كأعوادِ بوص ، وان اتكسَّرْ .
عَلَىَّ إذنْ أن أُحَدِّقَ فى داخلى ، لأرى .
ان اؤوِّلَ ما لا يؤوَّلُ ،
او ان افسِّرَ ما لا يُفَسَّرْ .
كلُّ بَدْءٍ بأسراره مُفْعَمٌ .
وانا الآن اقرأُ من سورة المنتهى ما تيسَّرْ .

٢٠ ▪ السماواتُ مربوبةٌ كالحليب .
وانا اتخيَّلُ قلبى إِناءً

تَرْبِّينَ فيه حنانَ السماواتِ .
فى البيتِ ؛ فى مطبخِ البيتِ -
تمزجُ كفَاك زُبْدَ الرؤى بحساءِ المغيبْ
وينضجُ خبزُ الملاكِ الغريبْ

٢١ ▪ قدحى ملآنُ وفارغٌ ، خمرتى بيضاءُ
والجسدُ الذى اركبه أبيضْ .
انتِ صهوةُ بُراقْ .
والبياضُ ، البياضُ ، البياضْ
معراجٌ يدومُ دواماً .
دعينى أُكلِّمُ ربى
واقولُ له إن عصاىَ التى شقَّت البحرْ
كانت فى الأصل بيضاءُ
دعينى أطَّلِعُ على خزائنِ الأرضْ
واختار منها لونَ السحابِ، وطعم النبيذ ، ورائحة الضوء .

كل ما يَمُجُّهُ الضوءُ أبيض .
وانا لا اطيقُ دلالَ الضوءُ
كل ما يَمُجُّهُ النبيذُ حارُ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانا لا أطيقُ دلالَ النبيذْ .
كل ما يَمُجُّهُ السحابُ نَبِيءْ .
وانا لا أطيقُ دلالَ السحابْ .
أنا باختصارٍ نبيٌّ ثَمِلٌ
مُثْقَلٌ كالياسمينَ بدلالِكْ .

٢٢ ■ عيونُ « إلزا » اكثر سَعَةً من البحرْ .
وعيونُكِ اكثر سَعَةً من عيونها .
كل حنَّاء الشرقِ توقظُ أحزانى .
ووحدك توقظين موجة الزهو فى خطوة الراقص
هذا الغمر أعمق من لُها ث بدائىًّ
يرشقُ سهمه فى بطنِ الغَزالْ .
بيد ان أسرارَ الموسيقى لا تفضح أوتار الكمان
وأوتارُ الكمانِ لا تفضحُ أناملَ العازفْ
وأناملُ العازفْ
آهِ من أنامل العازفْ
لعلها لا تعرف حتى الآن أنها عشرُ أناملْ

٢٣ ■ ما رأى « ابن الفارض » فى برتقالةٍ معطوبة .
يمسكها العاشقُ فى يده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن يخرجها من صدره ،
ثم يلقى بها فى خرابةٍ من خرائبِ الحُلْمْ ؟
بعدها .. يمشى العاشقُ خفيفاً كأرجوحةٍ خاليةْ .
وصدره مفتوحٌ على الفراغْ .

٢٤ ▪ من أى خارطةٍ سيدخلنى حبيبى ؟
من خريطة حزنه ؟ أم من خريطة كبريائى ؟
إن بين دخوله وخروج انقاضى .
حمام « زاجلٌ » ودمٌ يُشبِّهُنى به ، وزلازلٌ أولى
هى البلدانُ أضيقُ من معانىَّ التى تتشكَّلُ الأشكالُ منها .
والبهاءُ خطيئةٌ . والشوقُ مركبةٌ
فمن أى الخرائط سوف يدخلنى حبيبى ؟

٢٥ ▪ أقولُ للعصفور : يا صديقى
هاتِ جناحاً واحداً . هاتِ فضاءً واحداً .
وخُذْ غلالى ، وينابيعى ، وخذ حريقى
أنا بحاجةٍ لأن أطير .
أنا بحاجةٍ لأن أصيرْ
منفلتاً من جاذبيتى ، ومن شهيقى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٦ ▪ لمتعةِ الولوجِ فى الأخطاء
قانونٌ يشبه قانونَ الجَدَلْ
ولكنني أمحو النسبىَّ لصالح المطلق .
أبحثُ عن كنايةٍ تكونُ قناعَ لهفتى إلى الأشياء الدائمةْ ـ
الأشياء التى لا تتغيرُ
حين ترتكبُ النارُ إثمَ الوردةْ
فتنسى الوردةُ أن تغفرَ للنارْ .

٢٧ ▪ الظلُّ ، والشبقُ ، والرمادُ ، والوحىْ
هذه سلالتى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا أختارُ للنورِ أن يتزوَّجَ الماء .
أختارُ للترابِ أن ينمحى .
وأختارُكِ بين النون والواوْ .
كى تظلِّى واقفةً مثل طاحونةْ .
عاريةَ الروحِ مثل مطرقةْ .

الصـــــدأ

قال عبد العاطى وهو يلهث :
ــ القَحاطْنَة فى الطريق ..
التفّ حوله أهل النَّجْع :

ــ كم عددهم ؟
ــ أوّلهم عند بحر النيل وآخرهم على بُعد نصف نهار ..

أطلقت عائشة بنت يعقوب زغرودة جاوبتها زغاريد من أركان النَّجْع حين عَمَّ الخبر :

ــ أولاد عُمنا القَحاطْنَة جاءوا لنجدتنا ..
إذن ، نحن لسنا قلّة كما ظنّ «الصقور» الذين أذلّونا بكثرتهم العددية يوم السبت .. رشّوا بذور البرسيم فى أرض الشيخ عبد التواب التى تقع على حدود أرضهم وأطلقوا فيها الماء .. حين حاول صاحبها منعهم ، دفعه سُفهاؤهم إلى التّرعة فعاد إلينا بثياب ملطّخة بالطين .

ــ ياحاج خليفة .. أنت أعقل الناس فى «الصقور» وأفضلهم .. بأىّ حق تزرعون أرض الشيخ عبد التوّاب ؟
ــ هذه أرضنا ياشيخ غلاّب وطول عمرنا نزرعها ..
ــ كنتم تزرعونها حين كانت مرهونة عندكم ، لكن مادام صاحبها دفع لكم فلوسكم ، فمن حقّه يزرع أرضه .
ــ أمامه المحكمة ..
ــ أنت عارف أن الموضوع إذا تحوّل إلى المحكمة سيأخذ عشرين سنة على الأقل .
ــ هذا آخر كلام حدانا .

●●●

جلس شيخ نجعنا ــ غلاّب ــ على الأرض ، أسند ظهره إلى جدار بيت الحاج عبد العزيز ، وضع كفّه فوق رأسه ، التفّ نجعنا حوله :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— وجدتهم فوق أرض الشيخ عبد التوّاب كالجراد وبقيّة جموعهم تملأ الفضاء بين الجبل وبحر النيل ، فى أيديهم النبابيت وبعضهم يحمل الحراب وعيونهم تلمع .

— يعنى يريدون أن نخرج لقتالهم كى يفضحونا ؟ .

— واضح ..

— هل نشكو للحكومة ؟

— مشاكل الأرض لاتحلّها الحكومة ..

— ومن يحلها ؟

— مجلس عرب أو القتال ..

— لكن «الصقور» قالوا لن نقبل مجالس عرب .

— هل عندكم مقدرة على قتالهم ؟

ساد صمت حزين .. ولم يستطع رجل فى نجعنا أن يواجه نظرة زوجته فى تلك الليلة لولا أن الصراخ انطلق من الناحية البحرية فشغل الناس ..

— ماذا حدث ؟

— الشيخ عبد التوّاب مات ..

كاد الزمام يفلت حين تصوّر إدريس السنوسى وجلجل بصوته المشروخ «النار ولا العار» وانضم إليه بعض الصغار ، لكن العقلاء سيطروا عليهم ، ثم سرت الهمهمات الجماعية :

— ليس أمامنا غير أن نستنجد بأولاد عمنا القحاطنّة .

●●●

وبرغم أن جسد المرحوم عبد التواب لايزال طريا فى قبره ، فإن الزغاريد لم تكفّ حول عبد العاطى صاحب البشارة ..

— ألا تعرف عددهم بالتقريب ؟

— الله هو العليم ، لكنهم يسدّون عين الشمس .

— من الذى يقودهم ؟

— صالح الواعر شيخ النجع الشرقى ، وعبد السلام الأخضر زعيم العوامر ، وسالم الباجس كبير النجع الفوقانى ، وعامر الخابور شيخ النجع البحرى ، ومحمود الشاذلى زعيم القراقير ، وعبد الحفيظ المخلول كبير النجع التحتانى ، وحسب الله السكران زعيم البراديس .

— والعمدة ؟

تردّد عبد العاطى قليلا قبل أن يقول :

— صراحة العمدة أراد منع الناس ، لكنهم هاجوا بالذات أهالى النجع التحتانى الذين شتموه وقال لـ زعيمهم عبد الحفيظ المخلول «إذا كان منصب العمودية سيجعلك تخلع العمامة وتلبس طرحة فلماذا لا تستقيل ؟» فغضب العمدة وطلب من شقيقه «كمال» وأولاده الثلاثة وجميع المشايخ والأعيان أن يحملوا السلاح ويخرجوا مع الناس .

تكاثفت الزغاريد حين ابتسمت تجاعيد شيخ نجعنا غلّاب الذى أمسك بطرف لحيته البيضاء وقال فى ثقة :

— لن نحتاج إلى قتال «الصقور» ..

— بل سنقاتلهم ..

— لن يتصدى لنا أحد منهم ..

— ماذا تعنى ؟

— سنزحف إلى أرض المرحوم عبد التواب ، نغرس فيها فسائل النّخل ، ونقيم العرائش ، ونربط فيها البقر والغنم والحمير دون أن يعترضنا أحد ..

— وإذا جاءوا ؟

— لن يجيئوا ..

— قل كلاما غير هذا ..

— حين يسمعون بوصول أولاد عمنا القحاطنّة سيلزمون بيوتهم لأنهم ليسوا أصحاب حق ..

— ربما تحرّك صغارهم ..

ــ الكبار سيمنعونهم ..

ــ أنت متوكد ياشيخ غلّاب ؟

ــ متوكد .. فنحن لم نتحرك لأن الرجل منا كان مضطرا لقتال عشرة ، هم الآن لن يتحركوا لأن القحاطْنَة فى مثل عددهم أربع أو خمس مرات ، ثم أن الحق حق والباطل باطل .

تنهد إدريس السنوسى وقال بصوته المشروخ :

ــ الناس سيعيّروننا فى قابل الأيام .. سيقولون ارضكم ضاعت ولم يخلّصها لكم إلّا القحاطْنَة ..

ــ كلا .. القحاطْنَة يردّون لنا الجميل .. كان أجدادهم فى أسوأ عيشة قبل أن تشقّ الحكومة التّرع التى اتسعت بعدها ارضهم وصاروا من أغنى الناس .. كانت تحدث فيهم المجاعات فيلجأون إلينا يقيمون بيننا بالشهر والشهرين والثلاثة .. أنا رأيت هذا بنفسى عندما كنت ولداً فى طول السيف .

ــ الله أكبر ..

ــ هيا استعدوا لاستقبالهم .. افرشوا المَضْيَفَة والدواوين ، واخْلوا بعض البيوت من سكانها واجمعوا فيها الأسِرّة والبطاطين ، واكنسوا الساحات واملأوها بالدكك ، وانحروا الذبائح وقولوا لنساء النجع تبدأ فى الخبيز ، وجهّزوا علفاً للركائب ، سوف نستضيفهم لأربعة او خمسة أيام على الأقل .

●●●

اختلطت دقّات الطبول بطلقات الرصاص حين وصلت طلائع أولاد عمنا .. فى المقدمة احد عشر فارسا يقودهم «كمال» شقيق العمدة، يبدو كالأمير فى ثوبه «الامبريالى» اللامع السواد وعباءته المنسدلة على كتفيه ، عمامته الضخمة ، ناصعة البياض ، تميل إلى الأمام قليلاً فتُغَطّى نصف جبهته ، يعلّق بندقية ذات ماسورتين ، على كتفه الأيسر ، خلْفهم طابور من راكبى الجمال ذات السروج القطيفية الخضراء يحملون الحراب ، على البُعد ظهرت صفوف من حاملى النبابيت بعضهم يركب الحمير واكثرهم يسيرون على اقدامهم ، نرى بداياتهم،فى حين اختفت نهاياتهم وراء جبال الشهابيين .

رجّت فرقة الغَجَر التى استأجرناها الأرض بطبولها ، وصعد الصغار هامات النّخل يتفرجون على الموكب المهيب يتقدّم فى خيلاء ، واحضر اهالى نجعنا حصان عبد الرحمن الصابر لكى يركبه «ايوب أبو نعجة» ــ افصح رجال نجعنا ــ ليلقى أمامهم الخطبة التى قضى الليل فى صياغتها ، قال لهم : بعد أن تنحنح وسعل ونصب الفاعل وجرّ المفعول ، انتم اعظم ناس ظهروا على وجه الأرض منذ السنة التى حدث فيها طوفان سيّدنا نوح ، حتى اليوم الذى دخل فيه اليهود القدس ورشّوا بذور البرسيم فى ارضها ، والدليل انكم جئتم لنجدة أولاد عمكم الذين كان أجدادهم ينجدون أجدادكم فى ذلك الزمن الذى كان فيه الرغيف أغلى من الجنيه الذهب .

ظهر الاستياء على وجه «كمال» الذى رفع كفه مُحْتَجاً فتوقّف أبو نعجة عن الكلام ..

ظهر الضيق أيضا على وجه شيخ نجعنا غلّاب حيث أن فصيحنا «الحمار» لم يُحسن اختيار كلماته فى الترحيب بالقوم الذين تحمّلوا المشاق فى سبيل نجدتنا ، وهو الذى يعرف أن ثمة «عُقدة» لدى أولاد عمنا كامنة فى أعماق شعورهم ، انتظرنا أن يترجّل «كمال» وصحبه من الفرسان ليعانقوا كبار السن والمقام فى نجعنا ، لكنه ضيّق عينيه وقال بلهجة مغيظة :

— أنتم مازلتم فى ضلالكم القديم ؟

— انزل ياعمدة .. مرحبابك وسط ناسك .

— اىّ نجدة كنتم تنجدونها لاجدادنا واىّ رُغفان هذه التى كانت اغلى من الجنيه الذهب ؟

— لاتهتمّ بكلام ابو نعجة، ..

— المراة عندنا ترث الآن من أُمّها بالعشرة والعشرين فدانا بينما اعظم مافيكم لايملك عشرين قيراطا وتعيّروننا بالرغفان ؟

— الله يسامحك ياعمدة ، لكن انزل وأهلاً بك .

— كلما قُلنا ياقديم عليك الرِّديم ، اطلقتم السنتكم مثل الحنظل ، لماذا لم تقولوا هذا الكلام لمن داس ارضكم ورشّ فيها البرسيم ؟

— عيب ياعمدة ؟

— اى عيب ؟ .. ألسنا محقوقين لاننا استجبنا لامثالكم ؟

صاح إدريس السنوسى بصوته المشروخ من خلف الصفوف :

— لا داعى لكثرة الكلام ، انزلو أو فى ستين الف سلامة !

— ننزل عند من ؟ .. ذيل العُربان ؟

— نحن ذيل العُربان يا من شبعتم بعد جوع ونسيتم افضال اسيادكم ؟

— انتم اسيادنا ياحوض البَصَل ؟ !

— أسيادك وأسياد اجدادك ، رضيت أم لم ترض ، ملعون ابوك انت وكل من معك ، من اوّل عمدتكم المَرَه حتى آخر كلب فيكم ، غوروا !

فرقة الزمّارين الغجرية لازالت تواصل ضجيجها ، لم تتوقّف إلاّ بعد أن أهوى إدريس السنوسى بنبّوته على الطبلة الرئيسية ، وأدار كمال العمدة عنان جواده ، دارت فرسانهم معه ، تحرّك راكبو الجمال وراءه ، تردّد أصحاب الحمير والمشاة قليلا ، أعينهم عكست حُزناً أحسسنا به ، لكنهم استداروا فى جَلَبَة هائلة تصاعد فيها الغبار حتى زحم الفضاء ، ظللنا ننظر إلى جموعهم المتحركة فى صمت حتى حجبتهم جبال الشهابيين .

صـــلاح عـــواد

تخطيطـــات

١ ــ الحانة تَبعثر الحانة زبائنَها .
وانا ، أبعثر عيونى
مثل عاشق يوزع عواطفه السّخية .
السيدة التى تخيط مساءاتها من البيرة الرخيصة ،
تِراجعت بضع خطوات .
وهى تحدق فى الكتابة التى استباحت أرق الورق
ولعنة القلم الناشر أشرعته باتجاه نفق قاتم .

٢ ــ تفاحة انتِ ، تفاحة الألم اقضمك ،
كى أنحدر نحو الهاوية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ــ خراب

عيناكِ ،
مثل الأراضى التى احتلها الغزاة .
تقتربان ، بالأعلام
وبالحجر ، وبشعارات الاستقلال .
وأنا زوج عنيد يأسر اللحظات الرتيبةْ .

٤ ــ البصرة

فتحت باب الغرفةِ ،
كنتِ مستلقية على السريرْ .
هناك قطةٌ .
وثمة كلب للحراسةِ ،
وبأصابعكِ حركتِ أوتار القلبْ .
وكنتِ ،
وكنت تُمسّدين بيديك الناحلتين الموت ،
مثل طفل . غريبْ .
التفتُ برهةً ،
دقيقةً ،
ساعةً ،
عبر النافذة كنتِ تحدِّقين .
وحين اقترب النهار إلى وجهكِ ،
فاجأنى الشحوب الذى يعتريكْ .

نيويورك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامى كيلانى

حَجَر

لا تستغربوا إذا تحدثت معكم وجها لوجه ، ولا تقولوا هذه أضغاث أحلام ، فأنا فعلا أتحدث معكم . قد تتفقون بأننى أتحدث معكم بلغة الجمال أو بلغة الفن ، أو أى اسم تختارونه للغة التى أتحدث بها ، وربما مر على مسامعكم هذا الاصطلاح أكثر من مرة : « نطق الحجر » ، « أنطق فلان الحجر » حين صنع منه تمثالا ، إذا وافقتم على هذه اللغة ، فأنا أتحدثها الآن . مكتوب على وجهى الأول « إنى اخترتك ياوطنى » وعلى الوجه الثانى حُفِرت يد مقيدة بقيد مكسور ، وترسم علامة النصر . أليست هذه لغَة ؟ أليس الجمال لغُة ؟ فأنا أتطق بهذا العنق الجميل ، ويطوبنى هذا الوجه الجميل ، وأرتاح على هذا الصدر الأنثوى الجميل . باختصار إننى محظوظ جدا بهذا الموقع ، بهذا التشكل الذى صرته ، لكننى لم أصل إلى هذه الحياة إلا بعد طول معاناة ..

عندما تقدمت الجرافة من المنطقة التى حملتنى إليها المياه منذ سنوات ، لا يستطيع أحد عدّها ، قلت فى نفسى « انتهت حياة الهواء والشمس ، سنطمر فى مكان ما لتمتلىء بنا إحدى الحفر ، وستعلونا طبقة من الأسفلت . وساصبح فى خبر كان » . حاولت وداع الشمس والهواء ، وأنا أسقط من فم الجرافة إلى قعر وعاء الشاحنة ، ثم جاءت فوقى أكوام وأكوام من الحجارة حتى امتلات الشاحنة . تحركنا مسافة طويلة قبل أن تتوقف الشاحنة ويرتفع وعاؤها إلى الأعلى سحُلنا منها وجاء حظى لأكون على سطح التلة الصغيرة التى تكوّنت ، حمدت الله على هذه العودة إلى حياة الهواء والشمس ، كان حظى جيدا أيضا حين فرغت جرافة أخرى التلة ، وجعلت منها سطحا مستويا ، إذ بقيتُ على السطح .

اشتدت حرارة النهار ، أدركت أننى فى صحراء . انصب علينا كثير من الماء ، ثم مرت فوقنا مدحلة ثقيلة ، تماسكنا مع الأرض بشكل قوى ، انفرستُ فى الأرض ، لكن وجهى بقى مكشوفا يواجه السماء . ظللت أفكر أنا وجميع أصدقائى الحجارة بهذا المكان الذى أصبحنا فيه . لم ندرك فى البداية من الأمر شيئا ، فلم ير أحد من أجدادنا الحجارة منظرا كهذا ... ساحة واسعة تحيط بها الأسلاك الشائكة ممدودة على أعمدة حديدية قصيرة . نصبت خيام كثيرة ، وتوحدنا نحن والأسلاك والحديد والخيام .

وفي يوم من الايام ، امتلأت الساحة بالأقدام . أقدام كثيرة تروح وتجيء فوقنا . كانت فرحتنا بقدوم البشر أكبر بكثير من ألم الدوس علينا ، فنحن حجارة ، ولا تهان كرامتنا إذا مر فوقنا بشر .

وبعد فترة من وصول هؤلاء الرجال الذين يلبسون ملابس زرقاء ، ويقضون كل وقتهم في الساحة المحاطة بالأسلاك ، قرفص فوقي أحدهم ، سكب علي قليلا من الماء ، ثم تفحص لوني ، لم يستطع أن يقرر قيمتي من النظرة الاولى على ما يبدو ، فانتزعني من الارض بمسمار كبير ، ثم أعاد سكب الماء عليّ ، وبعد أن تشاور مع شخص قرفص بجانبه قررا أنني لا أصلح . ما هو الشيء الذي لا أصلح له . لم أدرك الأمر إلا حين صبا الماء على حجر مجاور ، وأظهرا إعجابا كبيرا بلونه ، انتزعه الاول من الارض وغسله جيدا ، تأمله وقال لصاحبه « سيكون عقدا جميلا » . جلسا وتشاورا ثم قررا شيئا ما . أخرج الاول مسمارا صغيرا ، وبدأ بالحفر والنحت على جاري السابق ، ثم مضى إلى ظل الخيمة ليكمل عمله . حسدت جاري كثيرا على هذا الاتجاه الجديد الذي يسلكه في حياته ، سيكون تحفة ، سيحتفظ به في بيت ما ، أما أنا فسابقى هنا دون عمل ، دون قيمة تذكر .

استمر إهمالي إلى أن كان يوم . حملتني فيه يد إلى خيمة ، وهناك وضعت في كيس بلاستيكي تمتلىء جنباته برائحة الخبز ، ثم وضعت ورقة بجانبي ، وربط الكيس بإحكام . قذفتني يد قوية في الهواء فطرت فوق الأسلاك الشائكة ، وعبرت إلى الساحة المجاورة ، تناول أ حدهم الكيس وفتحه ، وأخرج الورقة وقرأها . كتب ورقة غيرها ووضعها إلى جانبي في كيس آخر ، ثم أعادني إلى الساحة السابقة بنفس الطريقة . تكرر طيراني من قسم إلى آخر كل يوم . أعجبتني اللعبة ولكنها لم تعوض حسدي لجاري القديم ، وبقيت أفكر في العزّ الذي يعيش فيه الآن .

جاءني الحظ ، أو كما تقولون : رب ضارة نافعة . سقطت على وتد معدني من الأوتاد التي تشد إليها حبال الخيام ، انكسر جزء مني ، فتح شخص الكيس ، وضعني جانبا ، وبدأ بقراءة الورقة . التفت إلى فجأة . حملني وتفحصني ثم تحدث مع صديق له . أظهرا إعجابا بلوني الذي ظهر بعد الكسر . سكب الماء على قطعة من الباطون كانت أرضية الحمام ، ثم بدأ بعملية حتّ مؤلمة ، فقدت أجزاء كبيرة من جسمي ، أصبحت قطعة مسطحة الوجهين ، ثم بدأ بإعطائي شكلا دائريا ، فلنت له ، وأصبحت كقطعة عملة سميكة . كتب على وجهي الأول كلمات وأبرزها نحتا ، وعلى وجهي الثاني نحت رسما .

خبأني صاحبي يوم خروجه من القسم في مكان لن أكشف عنه الآن ، لأن آخرين غير صاحبي يستعملونه لتهريب الحجارة . وقف صاحبي وأصدقاؤه أمام جندي صارم الوجه ليفتشهم ، ضبط الجندي حجرا مع أحدهم فأخذه ورماه في برميل القمامة ، خفت على نفسي ، تشبثت في مخبئي ، وانتهى التفتيش دون أن يكتشفني الجندي .

وصل صاحبي بيته ، كان في انتظاره جمع كبير بينهم هذه الفتاة التي أتعلق بعنقها الجميل ، أخرجني من مخبئي وعلقني بعنقها . نسيت أن أقول لكم أنه جدل هناك خيطا خاصا وربطني به . قال لها إنه سيشتري لها سلسلة ذهبية بدل الخيط . لكنها لم توافق وآثرت الخيط . فرحت كثيرا لرفضها ، فمالي وما للذهب ، فهذا الخيط صديقي خرجنا معا من نفس المكان ، وشاركني محنة الاختباء والخوف لحظة التفتيش .

(معتقل انصار ٢) النّقب : فلسطين

ياسر لطفى الزيات

قصيـــــــدتان

١ ـ شــارع عــادى 1

أنت تذهبين ..

ولا شىء يعيد نهدا غائبا ..

لا شىء يمنح الطمأنينة للجروح الغامضة ..

مع ذلك

علينا أن نحب أحيانا

وأن نتذكر أشلاءنا فى كل قُبلةٍ

تماما

كما نتحدث عن سلطة الموتى

وعن الأسفلت الذى يمضغ الدموع ..

١٤/٩/١٩٩١م

أجانب عرب عربات ناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شحاذون
أطفال يشمون الكُلَّة
تقاطع
(شارع عاديّ !!)
لكن شبحين كانا يعبران متماسكى الأيدى ..
: كل شيء كان مُعَدًّا ..
: الحب .. والخيانة !

3
وحدى ..
فى سريرى ..
أقشر الفجيعة ..
ياالله
: متى ذبحتنى ؟!

٢ ـ جـــذورى

4
فى خرقة ملوثة وضعتُ أبى
عندما كرهته لأول مرة
وهو يحدد وجودى بحروف أربعة
ثم يزرع النار فى جسدى
كأنما عليه أن يطهرنى
أو ربما أُوحِىَ إليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان امرأة ستجدنى

ـ ذات يوم ـ

نائما فى حديقتها

ثم تفقأ عينىّ

بآخر قطعة من ثيابها ..

3 فى ظهيرة كهذه

سيكون علىّ أن أحب ..

وربما أدركُ أن المشهد ذاته

ـ بكل قسوته ـ

يتكررُ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

2 بكل قطعة تقذفنى الحياة

كأننى
أحاول أن أجرب فيها ذكورتى ..

1 .. وما الحب ؟!

: أجدادى جديرون بالخيانة ..

حســونة المصــباحى

طــائر النحــس

جلس «ميلود» أمام حانوته الصغير مثلما اعتاد أن يفعل أواخر كل مساء . كانت ظلال الغروب قد بدأت تغطي الوهاد والسهول المنخفضة ، وعلى قمم الهضاب الغربية الجرداء ، انتصب قرص الشمس أحمر ، محاطا بغلالة من الضباب الخفيف . وفى الهواء الساكن ، انتشرت رائحة الأرض التى حرقها هجير أغسطس حتى بدت كأنها أصبحت عقيما إلى الأبد . وعقب قيظ يوم طويل ، كان الناس يتحركون بأناة وثقل . والقرية كلها بدت خاملة ومغلوبة على أمرها . ولكى يستعذب «ميلود» جلسته تلك ، ويوحى لكل من رآه بأنه رجل بلا هموم ولا متاعب ، أشعل سيجارة ، وراح يرتشف كأس الشاى المنعنع بشىء من اللذة والاسترخاء وبينما هو على تلك الحالة فى الهدوء والصّفاء ، حلّق فوق حانوته طائر ضخم ، وراح يدور دورات متأنية ، نازلا باتجاه الأرض . ثم لم يلبث أن حطّ على أحد فروع الزيتونة المنحنية أمام المسجد . وبعد أن تأمل فيه «ميلود» قليلا ، اكتشف أنه لم ير له مثيلا من قبل . طائر غريب فيه شىء من بشاعة البوم ، ولون الحدأة ، وشراسة الصقر ، وظن ميلود أنه ربما يكون من صنف تلك الطيور النحسة التى تجلب المصائب والفواجع والشرور . وفى الحال هبّ واقفا ، واتجه نحوه ملوّحا بعصاه ، لكن الطائر الغريب ظل منتصباً على الفرع هادئا ولامباليا . وفى اللحظة التى همّ فيها «ميلود» بأن يرميه بعصاه ، أرسل الطائر صرخة غريبة تردّدت أصداؤها فى جميع أنحاء القرية الهامدة . ثم ارتفع فى الفضاء بأناة ، وراح يدور فى سماء القرية ، مطلقا نحيبا بشعا . وظل «ميلود» يتابعه مبهوتا ومكتئبا ، حتى غاب وراء الهضاب الجرداء .

عاد «ميلود» تلك الليلة إلى البيت دون أن يصلّى المغرب أو العشاء . وعند وصوله تجنّب الجلوس إلى زوجته وأطفاله ، واعتصم بغرفته مثقلا بالوساوس والهموم وحين وضعت زوجته العشاء أمامه ، أمرها بصوت جاف

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن ترفعه من أمامه فى الحال.وأطاعت الزوجة ، دون أن تتفوّه بكلمة ، ذلك أنها ادركت من خلال سحنتة المقطّبة أن زوجها مشغول الذهن بواحدة من تلك المشاكل الخاصة بالرجال . وهكذا انسحبت بهدوء ، وعادت إلى اطفالها الذين كانوا يشاغبون ويتصايحون .

لساعات طويلة ، ظل «ميلود» غارسا رأسه بين كتفيه ، مفكراً فى أمر ذلك الطائر الغريب . وكان كلما تذكر تلك الصيحة الرهيبة التى اطلقها قبل أن يطير فى الفضاء ، برجفة فى قلبه ، وبقشعريرة باردة تخترق كامل جسده . واشتدت عليه الوحشة حين راودته تلك القصص الغريبة التى يرويها الناس عن طيور الشؤم . وتذكر تلك الحكاية التى سمعها وهو صغير ، والتى تقول ، إن طائرا غريب الشكل واللون حلق ذات مساء فوق القرية ، وراح يطلق نعيقا منفّرا ارعب النساء والأطفال والدجاج ولما سمعه الولىّ سيدنا احمد بن أبى سعيد قال للرجال الذين وقفوا يتطلعون إلى السماء واجمين : «يا ويحكم من هذا الطائر !!» وبعد ذلك بيومين فقط ، هبت ريح صرصر عاتية أسقطت البيوت والأكواخ على رءوس أهلها ، واقتلعت الزرع والنبات ، وأهلكت عددا كبيرا من المواشى وتذكر «ميلود» ايضا أن الناس الأوّلين الذين عرفوا بالحكمة والتقوى كانوا يقولون بأن البوم إذا ماحطّ فوق بيت أو نعق بالقرب منه ، فإن صاحبه هالك لامحالة . وكانت المرحومة جدته تقول حين تسمع بومة تنعق : «الله يجعل شرّك بعيدا !» . وشعر «ميلود» بوخزة الندم لأنه لم يحدّث الرجال فى المسجد عن أمر الطائر الغريب حتى يشاركوه شيئا من مخاوفه ووساوسه . وفكر فى أنه ربما يكون من الأفضل أن ينادى زوجته حتى تجلس إليه ، وتخفف عنه وطأة ما يعذب نفسه ويؤرقها . غير أنه سرعان ماعدل عن ذلك ، خصوصا حين تبين أن تجاربه السابقة علمته أن النساء لاينفعن فى مثل تلك الأمور .

راح الليل يتقدم ثقيلا مثل قطيع من الثيران المتخمة . وتساءل «ميلود» وهو فى مكانه لايتحرك ولا يسمع شيئا سوى اختلاجات نفسه ، وهى تسعى جاهدة لفك رموز ماحدث له فى ذلك المساء اللعين ، عما إذا كان هناك من هو مريض فى القرية . وبعد أن طاف بذهنه فى كل البيوت ، تأكد من أن الجميع فى صحة جيّدة ، أو هكذا هم يبدون على أيّة حال . حتى الشيخ صالح الذى أشرف على الثمانين ، وعانى من الأمراض ذلك العام أكثر من الأعوام السابقة ، مرّ أمام حانوته منذ يومين فقط ، وهو مستقيم القامة ، ثابت الخطوات كما لو أنه كهل فى الأربعين أمّا «مهرية» ، التى حُملت إلى مستشفى المدينة على عجل بعد أن سقطت هكذا على وجهها فى الطريق ، فقد عادت منذ أسبوع متورّدة الخدّين ووجهها يفيض صحة وشبابا ! غير أن كل هذا لايعنى شيئا ، ذلك أن الموت يطرق الأبواب دون سابق انذار ، ويفاجىء الناس فى جميع الأحوال والأوضاع ، حتى وهم يصلون أو يسيرون أو يأكلون . ثم لمَ لايكون هو المعنىّ بالأمر دون غيره . مادام هو الوحيد الذى شاهد ذلك الطائر الغريب ، وسمع نعيقه المشؤوم ؟ ! جائز . كل شىء جائز . وأحكام الله لامردّ لها . ومن المحتمل أن تخرج روحه فجأة . وهو هكذا جالس أمام حانوته مطمئن النفس ، هادىء البال .

وبعدئذ يحمله أهل القرية على الأكتاف ، ويسيرون به باتجاه المقبرة وسط الغبار والنواح والعويل . ثم يحثون عليه التراب ، ويعودون إلى بيوتهم ليخوضوا فى أمور دنياهم ، وكأن شيئا لم يكن !! جائز . كل شىء جائز .

وهذه الدنيا الخادعة لاتدوم لأحد . وحدهم الحمقى والزنادقة يطمئنون لها ، ويقبلون على ملذاتها ، ويستسلمون لإغراءاتها . ومع ذلك هو لايرغب فى الرحيل هكذا على حين غفلة ، تاركا اطفاله الخمسة وزوجته وأهله

وأحبابه وهذه القرية التى يحبها ويأنس إليها ، رغم فقرها ، وقسوة طبيعتها ، وشحّ أرضها . ثم ماذا ستفعل الأيام بعده بزوجته الشابة التى لاتزال تميل أعناق الرجال ؟ ومن سيلاعب قبل النوم ابنته الصغيرة «حليمة» التى لم تبلغ العامين بعد ؟ ومن سيشترى لأطفاله اللحم والحلوى وكسوة العيد وأدوات المدرسة ؟ ومن سيروى لأهل القرية تلك النوادر التى تضحكهم حتى أحلك أوقات الشدّة ، والتى عوّدهم هو على سماعها منذ أن كان فتى ينام النهار ويسهر الليل ؟ من ؟ من غيره ؟ وأجهش «ميلود» بالبكاء بينما كان النهار يطلع بطيئا ، وحارًا ، ومفعما بالوساوس والمخاوف ... وبرائحة موت يسعى خفيًا وغامضاً .

وجهها العريض المنقّط ببثور سوداء صغيرة بدا له فى الوهج بلون بيضة حداة . راحت تتقدّم من الحانوت وهى تلهث وتتوجع من الحرّ ، وساقاها الحافيتان الضخمتان ترفعان التراب كتلا صغيرة فى الفضاء الساكن . وحالما وقفت عند الباب صاحت :

أعد لى يا ابن حليمة كيلو سكر ، وكيلو ملح ، وعلبة وقيد و ... و ... آه ... لقد تعبت ذاكرتى . وأطلب من الله الا ينسينى الشهادة فى آخر لحظة . و..بعض التبغ أيضاً الله يرحم الوالدين ، ويجعل باب الفرج قريبا منك دائما !»

قالت ذلك ، ثم تهالكت على الكيس هناك عند المدخل ، وراحت تُمروح على وجهها المكسو بحبات عرق غليظة بطرف ملاءتها التى تآكلت حتى لم يعد لها لون محدّد . وامتدّ فى ذهن ميلود الطريق الوعر المتعرّج بين الهضاب الجرداء والذى يفصل بينهم وبين عرش تلك العجوز ، وفكر فى أنه لو كان مكانها لما استطاع أن يقطع مسافة مائة متر فى مثل ذلك الحرّ الشديد أمّا هى فيبدو أنها تعوّدت على ذلك . وبرغم أنها تجاوزت السبعين بكثير ، فإنها لاتزال قادرة على قطع المسافات الطويلة هكذا حافية . ويبدو أنها لاتنقطع عن المشى حتى فى الليل . وبعض الذين سافروا إلى القرى الغربية شاهدوها تجوب المسارب مثل روح هائمة ، وتتحدث إلى نفسها ، بل وأحيانا تغنى بصوت حزين كأنه صوت النوّاحات فى المآتم .

ــ هناك عند مخرج الوادى الذى يفصل بيننا وبينكم أتان ميتة !

قالت العجوز وهى لاتكفّ عن اللهاث .

ظل «ميلود» يُعِدّ ماتحتاجه العجوز صامتا ، متجنبا النظر إليها

ــ أتسمعين ! ..

صاحت فيه العجوز بنبرة احتجاج .

ــ نعم ..

قال ميلود

ــ ماذا قلت ؟

ــ قلت إن هناك أتانا ميتة على قارعة الطريق .

ــ لا .. عند مخرج الوادى الذى يفصل بيننا وبينكم قلت .. أتان ميتة ، وحولها حشد من الذباب الغريب داهمنى حتى أنى اضطررت أن أركض وأنا فى مثل هذا السن . ثم تقيأت هناك عند الزيتونة العرجاء ...

طافت فى ذهن «ميلود» صورة الطائر الغريب ، وقد تلطخ منقاره بالدم . وشعر بدوار خفيف .

يبدو أنك لست مهتما بما أقول . صاحت فيه العجوز مستنكرة .

— إنى استمع إليك بأربع آذان لاباذنين فقط ! قال «ميلود» وهو يزن الملح .

نعم .. ولابدّ أن تفعل ذلك لأنك تعلم جيّدا أننى لا أشترى من أحد غيرك ، بسبب المرحومة أمك . آه ... لقد كانت انبل امراة عرفتها فى حياتى ! .

فجاة ارتفع عمود هائل من الغبار الأحمر . «لابدّ أن أوْلاد السباع يتخاصمون !» قال أحدهم مازحا . ولكن بعد دقائق قليلة ، شاهدوا أعمدة حمراء كثيرة تنتشر فى الآفاق ، ثم راحت تتقدم نحوهم بسرعة حريق فى حقل من الهشيم ، وتحصب عيونهم بالقش والتراب . وقبل أن يدخلوا بيوتهم ، هبّت عاصفة رملية هوجاء ، وراحت القرية تهْتز مطلقة صيحات الوجع والخوف . وشيئا فشيئاً تعتّمت الدنيا ، ولم يعد باستطاعتهم أن يروا غير كتل من الغبار الأحمر تتدافع مجنونة باتجاه الشرق . وكعادته فى الملمات ، شرع أبوه يطلق الأدْعية والصلوات بصوت عال ، وعلى وجهه خشوع ورهبة . امّا هو فقد احتمى بأمّه وَجِلاً ، وراح يستمع إلى الرياح الغاضبة ، وبه رغبة فى البكاء . ثم تعالى ذلك الصوت مخنوقا بالريح والتراب :

— يا ابناء الحلال .. أنا غريبة وقد ضللت طريقى .

هرعت أمه إلى الباب . وبعد لحظات دخلت امرأة فارعة القامة ، غطاها التراب حتى اخفى ملامحها أو يكاد .

— أنا هنية من عرش الطّوال ! قالت المرأة .

— وبعد أن نفضت عنها الغبار ، واغتسلت ، راحت تحدق فيه بعينيها المتوحشتين . واحب هو ذلك الوشم الأخضر الصغير هناك فى جبهتها العريضة . ثم بدا له أنها تشبه تلك الفراس الحمراء التى تركض فى الأعراس . ولما مدت يدها لتداعبه ، نفر منها ، ولاذ بأمّة التى كانت تعدّ الشاى .

— ماإسم ولدك ؟ قالت المراة الغريبة .

— ميلود ، أجابت أمه :

«ياله من ولد جميل !»

قالت المراة الغريبة ، ثم اطلقت تنهيدة عميقة ، وشخصت ببصرها إلى العاصفة التى كانت قد ازدادت احتداما وعنفا .

— أتعلم لماذا اتيتك فى هذا الحر الذى يشبه حرّ جهنم ؟ لأن أمك زارتنى البارحة فى المنام ، وقالت لى : «أوصيك خيرا بميلود ياهنية !» .

رجفت يده وهو يضع الملح فى القرطاس . وحوّم الطائر الغريب فى سماء بلون القيح . وطنّ ذباب أزرق طنينا حادًّا ، بدا كأنه وخزات موجعة فى طيّات الروح . وانتفخت القيلولة مثل جثة متروكة فى العراء .

— أمك تزورنى دائما فى احلامى !»

قالت المراة وهى تتأمل الطريق الأبيض الفارغ ، وكأنها ترغب فى أن تقيس المسافة التى قطعتها .

— فى الليل هدأت العاصفة تماما . وظلت القرية هامدة تحت كتل الرمل . و حالما انتهوا من العشاء ، روت المرأة الغريبة قصتها وهى تشهق بالبكاء :

قالوا لى إننى أنا السبب فى موت أزواجى الثلاثة . نعم قالوا لى ذلك ثم ضربونى ، ورمونى بالحجارة ، وبصقوا

عليّ ، وعاملوني مثلما تعامل الكلاب السائبة . الكبير والصغير ، الشريف والوضيع ، فعلوا معي ذلك . لا أحد منهم رأف بي أو رغب في الاستماع إلى ما أقول . جميعهم وقفوا ضدي وقالوا لي أنني أنا التي قتلتهم . ورغم أنهم يعلمون جيّدا أنني لم أرتكب خطيئة واحدة في حياتي حتى أجازى بمثل ذلك .. فإنهم شهروا هراواتهم في وجهي ، وقالوا بأنني ساحرة ووجه نحس ، وبنت حرام، وأنا التي قتلت أزواجي الثلاثة .

ولكن ماذنبي أنا ؟ كل واحد أتزوجه ، يشحب فجأة ، ويأخذ في الصراخ ، وضرب الأرض بقدميه ، ثم يبصق الدم ، ويهمد بين يدي ماذنبي أنا ؟ إنها أقدار الله والنكبات مثل عاصفة هذا النهار تأتي لكل الناس . وأنا امرأة لاحظّ لها البته ، هذا ما أكده لي إحدى قارئات الكف . وبما أنني تأكدت أنهم لن يكفوا عن أذاهم ، فإنني قلت إن أرض الله واسعة ، ثم همت على وجهي في الأحراش ..

— هل أنت مريض ؟

— سألته العجوز وهي تهز رأسها باتجاهه .

— لا أبداً !

ردّ «ميلود» .

— إذا لم تكن مريضا ، فأنت مشغول الذهن بشيء ما . وخالتك هنيّة تقول لك : لاتهتمّ ياميلود فالله يفرّجها دائما !

قالت العجوز وهي تستوي واقفة وبعد أن وضعت مشترياتها في كيس نايلون كانت تخفيه في صدرها ، أضافت :

— سأقيّل تحت الزيتونة العرجاء ، ولن أعود إلى البيت إلّا عند غروب الشمس ، غير أنني سأتجنّب المرور من ذلك المكان حيث الأتان الميّتة حتى لا أتقيأ مرة أخرى !

ثم مضت مسرعة الخطا وظهرها العريض مثل سفح هضبة من السراب . وظلّ «ميلود» يتابعها بنظراته حتى اختفت في المنعرج ، هناك حيث تنتهي القرية، وتبدأ الهضاب النحاسية اللون .

كان الرجال يكوّمون التبن في المخازن ، ويصلحون المحاريث استعداداً لموسم الحرث . أمّا النساء فقد انهمكن في إعداد ماتحتاجه العوائل للشتاء البارد الطويل ، حين صعد «مسعود» على ظهر بغلته الشهباء من السهول السفلى ، وروى لهم أنه فاجأ هنيّة والرّاعي الذهبي الأقرع عاريين تماما هناك في بطن وادي «العفاريت» وظل كامل الظهيرة يتنقل من بيت إلى بيت راويا الحكاية بتأن ، وعيناه ترفان ، ولسانه القرمزي يلحس شفتيه وكأنه يتلذّذ بكل كلمة يتلفظ بها . وحالما ينتهي ، كانوا هم يطالبونه في الحين بأن يعيد الحكاية من البداية بدقة وتأن . ويلحس هو شفتيه بلسانه القرمزي فيبدو عندئذ شبيها بأفعى تتأهب لقذف سمّها في الجسد الحي ؟ وبعد أن يتيه بذهنه بعيدا لحين من الزمن ، يشرع في رواية الحكاية من جديد :

اسمعوا يارجال . الله وحده شاهد على ما أقول ، فقد كنت وحدي ، حتى ولا طائر في السماء ، أو على وجه الأرض . وكنت عطشان فقلت : لم لا أذهب إلى عين «منصورة» لأشرب واغتسل ، ثم أواصل سيري بعد ذلك . سرت باتجاه العين ولا أحد غيري ، وعين الربّ التي لاتنام . وفجأة سمعت فحيحا مثل فحيح الأفعى فجفلت

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مذعورا . وراح الفحيح يزداد شدّة حتى خلته بين ساقى . رفعت عصاى واتجهت إلى الغيضة التى كانت على شمالى . وإذا بى أراهما عاريين كما خلقهما الله . نعم كما خلقهما الله يا رجال ! والله وحده شاهد على ما أقول .

قبل الغروب بقليل حملوا عصيهم وانتشروا فى المنعرج هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون . وحالما سمعوا الذهبى يهش على الغنم ، حتى هجموا عليه وأوثقوا رجليه ويديه ، ثم اقتادوه حتى ساحة المسجد ، وراحوا يستجوبونه :

ــ اروِ لنا بالتفصيل ماحدث !» .

صاحوا به ، وهم يدورون حوله ، وعصيهم تتراقص أمام وجهه الذى ازداد بشاعة بسبب الفزع والدهشة .

ماذا أروى لكم يارجال ؟

قالها الذهبى الأقرع وهو يرجف وعيناه تدوران فى محجريهما .

ــ اروِ لنا قصتك معها كاملة !

ــ مع من يارجال ؟

ــ معها هى . ألا تعرفها ؟ !

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء !

ـ الحنش إذا ما وهبته الدفء يلدغك وأنت غافل مطمئن البال !

قال الإمام العجوز وهو بارك أمام باب المسجد .

ــ أنت على حق أيها الإمام . .

قالوا هم ثم هووا عليه بالعصى كما يهوون على أفعى تفاجئهم وهم يسهرون . وراح الذهبى الأقرع يتلوى تحت الضربات ، ويصرخ متوجعا .

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء !

ــ آثار ضربات العصى على جسمه بدت كأنها حبال زرقاء . والليل كانت له رائحة الجيف . والنساء وراء الأبواب ينصتن للضربات وللعويل وهنّ يرتجفن . والبنت خديجة اليتيمة بكت فى صمت ، حتى لم تعد ترى شيئا من وراء دموعها .

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء !

توقفوا عن ضربه وراحوا يدورون حوله ، وعيونهم تتلامع ، وعروق أيديهم نافرة ، وأسنانهم تحدث صوتا مثل صوت سكين يُشحذ على حجر أحرش بينما الصراصير تصر فى حقول الزيتون ، والنجوم تبدو كما لو انها خرفان ترعى فى حقل بنفسجى بعيد .

ــ هيا تكلم وإلا فسوف نشوى لحمك على النار أيها الأقرع النتن !

ــ والله ماعندى علم بشىء يا رجال !

ــ الأفضل لك أن تروى لنا قصتك معها كاملة ، وبدون أى تحريف إذا ما أردت السلامة .

ــ مع من يارجال ؟

ــ مع تلك الكلبة السائبة هنية !

ــ أيّة هنية يارجال ؟ !

ــ لاتحاول الإنكار فمسعود أقسم بالكتاب أنه وجدكما معا فى بطن وادى العفاريت .

ــ والله ماعندى علم بشىء يارجال . ومنذ أكثر من شهر لم تطأ قدماى وادى العفاريت ولا مرة واحدة !

ــ من جديد هووْا عليه بالعصىّ . وظل الإمام يحرّضهم وهو بارك هناك أمام عتبة المسجد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـــ لاترأفوا بالفاسق الاقرع . لاترأفوا به أبداً !

ـــ شيئا فشيئا تحوّلت صرخات الذهبى إلى آنات خافتة . وتحت الضربات المتتالية بدا جسده شبيها بخرقة ملطخة بالدم . ولم يتوقف الرجال عن الضرب إلاّ عندما راح الذهبى يفتح فمه ويغلقه وكأنه على وشك أن يسلم الروح . وعندئذ صاح فيهم الإمام وهو يحك جلده :

ـــ خذوه بعيدا حتى لايدنّس قريتنا بروحه الفاسدة .

ـــ جرّوه على الأرض ودمه يسيل حتّى المنعرج ، هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون ، ثم رموه مثلما ترمى الكلاب الميتة . وعند طلوع النهار لم يعثروا له على أثر فقط ظل دمه يصبغ الأرض لعدة أسابيع . ولم يمح إلا عندما تهاطلت الأمطار بغزارة فى أواسط اكتوبر .

ـــ مساء اليوم التالى عاد أبوه إلى البيت متجهما ، وصاح بأمه :

ـــ اسمعى يا امرأة .. لا اريد أن أرى تلك المرأة هنا فى بيتى مرة أخرى !

ـــ ولكن هنية مظلومة .. وأنا أقسم أنها أشرف من كل نسائهم .

صهلت أمه محتجّة .

ـــ لا اريد أن أرى تلك المرأة هنا فى بيتى مرة أخرى قلت . هل تفهمين ؟

صاح ابوه ثانية وهو يشهر عصاه فى وجهها بينما راح جسده يرتجف من الغيظ :

لاذت أمه بالركن ، وانخرطت فى بكاء صامت . وطوال تلك الليلة ظل بيتهم مظلما .

بعدها دأبت أمه على أن تعطيه كل يومين أو ثلاثة صرّة . وتقول له :

ـــ خذ هذه إلى خالتك هنية . إنهّا تنتظرك هناك فى بطن وادى العفاريت !

القيلوله ساكنة لاتتزحزح كأنها تريد أن تمكث إلى الأبد . والهضاب انمحت تماما ، ولم تعد هناك فى الأفق غير كتل من السّراب تهْتزّ مثل ماء يغلى فوق نار حامية . مرّ كلب يلهث وعيناه ملتهبتان . واحتمى حمار قمىء مدمّى الظهر بظلّ الزيتونة المنحنية أمام المسجد . وامتدّ الطريق فارغا أبيض ، كأنه ثـعبان ينام على ظهره . وظل الطائر الغريب ينقر دماغ «ميلود» نقرات عنيفة من حين لآخر ، حائلا دونه ودون تلك الإغفاءة التى تعوّد عليها كلّ قيلولة .

مرّ الدرويش بقريتهم أواخر مساء خريف جاف ، كثير الوحشة والغبار . كان أغبر اللحية والوجه . وكانتا ساقاه الداميتان تدلاّن على أنه سار طويلا فى الأحراش والجبال . طلب ماء وشيئا من الأكل ، وقبل أن يمضى فى حال سبيله ألقى عليهم نظرة غريبة رجفت لها قلوبهم ، ثم تمتم بكلام لم يتبيّنه أحد .

ـــ ماذا قلت أيها الشيخ ؟

قال أبوهم :

ـــ غير أن الدرويش لم يجب بشىء . وظل يبتعد صاعدا الهضاب النحاسية اللون بخفة الذئاب حتى امتزج بالصخور وغطاه الليل .

بعد مرور يومين على ذلك ، أراد أبوهم أن يقوم لصلاة العصر غير أنه تهاوى فجأة على الأرض ، وهو يرتجف ، بينما العرق يتصبب من وجهه الطويل الشاحب بغزارة . حملوه إلى الفراش بسرعة وأحاطوا به .

ـــ إنى اختنق !

قال لهم ، ثم أشار طالبا الماء . وبعد أن شرب ، أضاف :

ــ اطلبو المؤدب حينا !

ــ بعد دقائق دخل المؤدب .

ــ اتل شيئا من القرآن عند رأسى أيها الشيخ الكريم !

قال أبوهم :

تربع المؤدب ، ثم راح يتلو سوراً من القرآن بصوت رخيم ، ورأسه تتمايل ذات اليمين وذات الشمال . وكان كلما صمت ، أشار عليه أبوهم بأن يواصل وظلوا كذلك حتى مطلع الفجر . بعدها طلب منهم أبوهم أن يقتربوا ، ففعلوا .

راح يتأمّلهم الواحد بعد الآخر ، بينما أمهم تبكى بحرقة هناك فى الركن ، ثم قال بصوت متهدج :

اسمعوا يا أولادى .. أوصيكم خيرا ببعضكم بعضاً ! .

وكان يرغب فى أن يضيف شيئا آخر ، غير أنه لم يتمكن ، وسكن إلى الأبد .

هبّت نسمة المساء ، وبدأت القرية تتحرك ، وهى تفرك عينيها بتثاقل عقب همود القيلولة الطويل . وتعالت أصوات أطفال يلعبون فى بطن الوادى مّيز بينهما صوت ابنه الأكبر ياسين . ونزل سرب من الصبايا إلى العين فبدوْن بملاءاتهن الملونة وكأنهن قوس قزح يتحرك على صفحة الأرض .

أغلق «ميلود» حانوته قبل الأوان حتى يتحاشى رؤية الطائر الغريب مرّة أخرى ، ثم مضى إلى حانوت «سالم الأحمر» حيث تعوّد الرجال أن يجتمعوا كل مساء ، ويظلوا هناك حتى ساعة متأخرة من الليل . وجدهم يلعبون الورق ، ويتصايحون ، ويتضاحكون ، ويتحدثون عن الأفراح والأعراس التى سوف تقام قريبا . أخذ لنفسه مكانا بينهم ، وراح يراقب اللعب . وكعادته حين يرغب فى أن يرهب منافسيه ، صاح العربى الأعرج وهو يضرب الأرض بساقه الخشبية :

ــ اسمعوا ... لقد قلت لكم مرارا عديدة أنه لاأحد فى هذا البرّ كلّه قادر على أن يهزم هذه الساق !

وقهقه المتفرجون وأراد «ميلود» أن يجاريهم ، غير أنه أحس بغصّة فى حلقه ، وبضيق فى صدره . ومع حلول الظلام ، ثقل كتفاه ، وراحت الوساوس تهسهس من جديد فى أعماق روحه المكتئبة . ثم شيئا فشيئا تحولت إلى دُيدان تأكل لحمه بنهم . ومن حوله بدت له أصوات الرجال ، وضحكاتهم شبيهة بصيحات فزع تطلّع من بئر عميق . انسحب على أطراف أصابعه . وبينما كان يبتعد صاح فيه «سالم الأحمر» وهو يُمروح على الكانون :

ــ لماذا انت مبكرًا على غير عادتك هذه الليلة يا ابن حليمة ؟

ــ لست على مايرام ! ردّ ميلود دون أن يستدير :

ــ لاتهتمّ يارجل .. فالدنيا مثل المرأة تقبل وتدبر ، تصدّك حينا ، وحينا آخر ترتمى عليك ، ولاتتركك إلاّ وانت على وشك أن تملّها !» قال سالم الأحمر ، ثم أطلق ضحكة جافة وخزت قلبه ، مثل شوكة .

تاه فى حقول الزيتون ، ثم نزل حتى وادى العفاريت . وهناك وقف يستمع إلى الليل الصيفى الهادىء ، ويتشمم روائح الدفلى والزعتر ، ثم قفل راجعا إلى البيت .

حين لمح «ميلود» زوجته واقفة أمام الباب ، حزّر في الحال أنّ الواقعة قد تكون وقعت ، وأن تلك الوساوس والمخاوف التى عذّبت روحه خلال الساعات الطويلة الماضية سوف تتحوّل الآن إلى أحداث اليمة تعصف بحياته مثلما تعصف الرياح العاتية بالنبتة الضامرة . وعندئذ ارتعب ارتعابا شديدا ، وود لو يطلق ساقيه للريح ، ويهرب بعيدا ، بعيدا ، حتى يتجنب الهول الذى يوشك أن ينقضّ عليه ، وهو هكذا ،وحيداً .. في الخلاء .

هل رأيت ياسين ؟ إنه لم يعد إلى حد هذه الساعة . وأنا كنت أظن أنه معك ! قالت زوجته . وسمع هو ذلك بوضوح تامّ . غير أنه حين همّ أن يقول لها بأنه ميزّ صوت «ياسين» بين صوت الصبيان ، وهم يلعبون في الوادى مساء ، أحسّ أنه فقد النطق تماما ، وظل واجما ، جامدا بينما هناك ، أمام الباب ، تبدو زوجته مثل شبح مخيف .

ـــ هل تسمعين.ياسين لم يعد حتى هذه الساعة . وأنا قلبى مايقول لى خيراً .

نعم،هو يسمعها جيّدا . ويحسّ برجفة الفزع في صوتها ، غير أن الغصّة كبرت حتى أصبحت بحجم صخور الهضاب النحاسية اللون ، والأرض من تحته كأنها تسيخ فارة منه ، والسماء تلطخت بدم أسود . اقتربت منه زوجته ، وراحت تهزّه بعنف وهى تصيح :

لقد قلت لك إن ابنك لم يعد إلى حد الآن وأنت لاتردّ بكلمة ! .

اخترق الفضاء نعيق بشع ، ثم لم يلبث أن امتزج بعويل زوجته المفجوعة . وبعد قليل اخذت القرية تتململ ، ثم تحركت من اقصاها إلى اقصاها ، وامتلأ الليل الصّيفى الحارّ بالمصابيح ، واللغط ، والنداءات ، ونباح الكلاب ، وبالوجوه والعيون ، والأرجل الغليظة الحافية .

وظل هو مكانه لايتحرّك ولايتكلم ، بينما زوجته تولول وتخبط على فخذيها . ثم يسمع «ميلود» صوتاً كأنه قادم من طرف القرية يقول بأن ابن سالم الأحمر ، هو آخر من شاهد، ياسين قبل الغروب بقليل ، وأن ياسين قال له بأنه يرغب في المرور بحانوت والده .

هل مرّ بك ياسين عند الغروب ؟ سألته أصوات كثيرة .

الوجوه التى تتطلع إليه ، مضاءة بالمصابيح الشاحبة ، تبدو كما لو أنها وجوه شياطين في كابوس مرعب . وهو الآن معلق على ذلك الخيط الرفيع الذى يفصل بين الحياة والموت ، وحيداً ، بارداً . وفي لحظة ما ، سوف يهوى في الظلمات متبوعا بنعيق طائر الشؤم .

ـــ اتركوه . إنه ليس على مايرام . ولنسارع بالبحث عن الولد قبل فوات الأوان .

صاح فيهم سالم الأحمر :

تحرّكوا في جميع الاتجاهات . امّا «ميلود» فقد انهار على الأرض ، وظل شاخصا لليل الذى امتلأ فجأة بهدير كأنه هدير الأودية في أوقات الفيضانات الكبرى .

حتى بعد أن دفنوا ياسين ، واستُجوبوا نساء ورجالاً وأطفالاً من قبل رجال الدرك ، ظلّ سالم الأحمر يعيد الحكاية على مسامعهم ، وظلوا هم ينصتون إليه بانتباه شديد ،كما لو أنه يفعل ذلك أمامهم لأوّل مرّة :

اسمعوا يارجال ... أنا أقول لكم بأن قلب المؤمن دليله دائما .

وعندما مرّ ميلود بحانوتى مساء ، ورأيته عابسا ومهموما على غير عادته ، أدركت في الحين أنّ شرّا ما

سوف يقع . صدقونى يارجال .. لقد ادركت ذلك ، والله يقطع لسانى إن كنت ابالغ ، أو أقول غير ما حدث بالضبط أواخر مساء ذلك اليوم المشئوم . وربما لهذا السبب قلت لمن كانوا فى حانوتى تلك الليلة بأنى لست مستعدًا للسهر حتى ساعة متأخرة . وكنت على وشك العودة إلى بيتى عندما ارتفعت الجلبة . وفى الحال جريت إلى بيت «ميلود» دون أن أكون على علم بأن الأمر يتعلق بابنه «ياسين» لذا أنا قلت لكم فى البداية بأن قلب المؤمن دليله دائما . وخلال البحث عن ياسين ، كان معى ثلاثة : صالح العفريت ، وعمر الأطرش ، والعيدودى فقلت للأول : اذهب أنت إلى الوادى الذى يفصل بيننا وبين أولاد السباع ، لانه بلغنى ان فتية أشراراً يجتمعون ليلا هناك ، ويشربون الخمر ، ويعنّفون المسافرين خاصة إذا ما كان الواحد منهم اعزل وحيدا . وقلت للثانى وأنت إلى الهضاب الغربية فلعلّ الولد ضلّ الطريق فاكلته الذئاب . وأمرت الثالث بأن يذهب إلى العين فربما يكون «ياسين» قد عطش بعد اللعب مع الصبيان فشرب من مائها وهو ساخن ، وأصيب بمكروه . امّا أنا فقد هتف بى هاتفاً قائلا لى : «وأنت ياسالم إلى وادى العفاريت !» . وفى الحال أطعت رغم إنى أتطيّر من هذا الوادى تطيُراً شديدا ، فقد هلك فيه جدّى رحمه الله بعد أن لدغته حيّة رقطاء ذات قيلولة قائظة ، وهو يبحث عن بقرة ضائعة . وفيه هلك أيضا ذلك الرجل الشهم جمعه الذى لم أعرف له مثيلا بين الرجال . وقد نزل هناك ليشمّ الهواء بعد خصومة صغيرة مع زوجته . وإذا به يسقط هكذا على وجهه ، ويموت دون أن يشكو قبل ذلك من مرض أو من همّ . ثم انتم تعلمون ان الأشرار من النساء والرجال فى العروش المجاورة يلتقون هناك سرًّا ، ويمارسون فسادهم دون خشية من الله ورسوله وعباده الصالحين . نزلت إذن إلى وادى العفاريت . وحالما وصلت إلى هناك ، وقف شعر رأسى ، وتسارعت دقات قلبى حتى لكانى صبىّ لم يتعوّد المشى فى الظلام . رحت أسير بهدوء وحذر . وبعد حين شممت رائحة غريبة بدت لى أوّل الامر شبيهة برائحة ماء راكد . ثم راحت تلك الرائحة تعنف كلما تقدمت خطوة إلى الامام ، حتى ادركت بمالا يدعو مجالا للشك أنها رائحة جيفة أخذت تتعفن . ازداد فزعى ، فرفعت عصاى ، وتوجهت إلى غيضة كانت على شمالى . ولما لم تعد تفصلنى عنها غير خطوة واحدة اشعلت عود ثقاب . وعلى ضوئه رأيت «ياسين» عاريا تماما ، مبقور البطن ، ومفقوء العينين . أبدا يارجال ، لم أر فى حياتى مشهدا روّعنى مثل ذلك المشهد وفى الحين رحت أصرخ مثل مجنون . ولو لم يغثنى ابن عمّى إبراهيم الذى كان قريبا منى فى تلك اللحظة لكنت قضيت بسبب هول مارأيت .

يصمت «سالم الاحمر» يشعل سيجارة ، ويجذب منها انفاسا سريعة متتالية . ويظلون هم ولجمين ، يرقبونه وقد تفصّدت وجوههم عرقا . وبعد حين ، يضيف «سالم الاحمر» وهو شارد الذهن :

ولكن مايحيرنى يارجال هو أن مرتكب هذه الجريمة النكراء لن يترك اىّ أثرفلو كان ذئبا أو وحشا او اي شىء آخر يدبّ على الأرض لكان خلفّ مايدّل عليه . غير أن هذا يبدو كما لو انه نزل من السماء . وبعد أن فعل فعلته طار من جديد .. والله وحده عليم بسرّ ماحدث !

خريف قاحل أجرد . سماء فارغة تزداد وحشة واصفرار كلما هبت العواصف الرملية . والأرض بشعة ، متآكلة السطح كأنها جسد مصاب بالجرب . والدوابّ بسبب القحط الطويل اصبحت تقتات من الكواخذ والنفايات . والايام تمرّ رتيبة عجفاء ، مثل بقرات توشك

أن تنفق من العطش والجوع . «وميلود» كما هو منذ وقوع الواقعة الأليمة لايتكلم ، ولايكاد يرفع عينيه عن الأرض . فقط من حين لآخر يتنهّد ، أو يمسح دمعة ، أو يرسم بعصاه على الرمل خطوطا سرعان مايمحوها .

وخلال الأسابيع الأولى فى الشتاء اشتد البرد ، وراح الجليد يغطى الأرض خصوصا فى الصباحات وكانوا هم يتأهبون لأداء صلاة الجمعة حين شاهدوا «ميلود» يحمل بندقيته على كتفه ، ويتجه نحو وادى العفاريت . وفى الحال صاح فيهم «سالم الأحمر» :

ــ ادركوه حالا .. وإلا قتل نفسه !.

وقفوا أمامه صفًّا واحدا نساء ورجالا وأطفالا :

ــ اسمع ياميلود .. أنت رجل عاقل .. ولابد أن تدرك أن الله وحده هو الذى شاء ذلك .. وأنه لامرد لمشيئته !» .

لمعت عينا «ميلود» وسط وجهه العريض الذى كسته لحية كثة سوداء ، ظلت مُطلقة منذ موت ابنه «ياسين» وصاح واصبعه على زناد بندقيته :

اسمعوا يارجال .. أنا أعرف الآن من الذى قتل ابنى ولن يهدأ لى بال إلا إذا بقرت بطنه ، وفقأت عينيه تماما ، مثلما فعل هو بابنى !

اعقل يارجل .

صاح سالم الأحمر ثم راح يتقدم

وفى الحال أوقفه «ميلود» بإشارة من يده ، وصاح فيه :

ــ اسمع ياسالم .. أنت تعلم جيدًا أنك عزيز على قلبى .

غير أنك إذا ما حاولت أن تثنينى عن تنفيذ ما اعتزمت القيام به ، فإنى سوف اضطر لإفراغ هذه الرصاصات فى صدرك !» .

تركوه يمرّ وظلّوا يتابعونه بنظراتهم حتى غاب فى بطن وادى العفاريت .

ظل الشتاء يطحن أيامهم ولياليهم الطويلة بأضراسه القاسية الباردة . وظلوا هم يراقبون واجمين ، رءوسهم مغروسة بين أكتافهم ، وارجلهم مفتوحة أمام النــار . وكان «ميلود» يحرص على أن ينزل كل مساء إلى بطن وادى العفاريت ، ولايعود إلاّ بعد صلاة العشاء ، وهو واهن القوى ، زائغ النظرات . وقد روت زوجته للنساء انه يبيت الليل بطوله وهو يتقلب مطلقا من حين لآخر انات شبيهة بنعيق البوم . وذلك المساء كان الرجال يلعبون الورق فى حانوت سالم الأحمر ، ويتحدثون عن احتمال إصابة ميلود بالخبل ، حينما هزّت بطن وادى العفاريت طلقات نارية متتالية . جروا جميعا تحت سماء تصفعها رياح الشتاء العاتية . وهناك عند الغيضة حيث عثر «سالم الأحمر» على جثة ياسين ، رأوا بندقية ميلود ملقاة هكذا على الأرض ، وحولها بعض قطرات من الدم كانت لاتزال ساخنة .

ثم لاشىء .

لاشىء آخر غير طائر غريب اللّون والشكل ، كان يحوم فوقهم ، مطلقا نعيقا موحشا . ظلوا واقفين فى الريح ، وجوههم زرقاء مستطيلة ، وعيونهم مطفأة وسوداء ، مثل جحور مهجورة إلى الأبد .

لطيفة ازرق

هُــزِّى بجــذع الأغنية

هُزِّى بِجِذْعِ الأُغْنِيَة !
دا دا ! ...
وينتظرُ النهارْ
وعجوزُ قريتنا : الجِدَارْ ...
يرخى لِمَجْلِسِنا دِثَارَهْ
دَا دَا ! ....
يَلْتَفتُ الشَّجَرْ
(اركانُ) مَوْعِدُنَا القَدِيمْ
مَازَالَ يَنْتَظِرُ المَطَرْ ! ..
وَأنَا انْتِظَارُكِ ، ملْء شُبَّاكى اليَتِيمْ
قَمَرٌ يَتَيمْ
... هَلْ عَبَّ مَنْ أَنْفَاسكَ اللَّهْفَى الْحَيَاةْ

* شجـر معروف فى جنـوب المغرب ، ولا سيمـا فى منطقة سوس وله ثمار يستخرج منها زيت ذونكهة مميزة

هَذا النَّسيمْ ؟! ...

دَا دَا ! ...
وَيَحتَضِنُ الْفَضاءْ
أطْيَافَ أَغْنِيَةٍ تَحُومُ
على رحىً كانت تحومْ
وَاللَّيْلُ يَحْلُمُ ، وَالنُّجُومْ

مِثْلَ الْعَصَافيرِ الصَّغِيرَةِ حينَ أَتْرَكَهَا التَّعَبْ
نَامَتْ عَلى سَقْفِ الْخَشَبْ ! ...

... وَحْدِى
يُقَرْفِصُ تَحْتَ شُبَّاكِى الْمَسَاءْ

هذا المساء

وَيَتُوهُ بِى سِرْبُ الْحَنِين
دَا دَا ! .. وَأَلْهَثُ خَلْفَ دُخَّانِ السِّنِين

أَطِيرُ يَسْبِقُنِى إِلَيْكِ اللَّيْلُ
يسْبِقُنِى السُّكُوتْ
.... لَكَأَنَّ شَيْئاً مَا يَمُوتُ

وَلَا يَمُوتْ
ظَمِئَتْ بعَيْنَيْكِ الغُيُومْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَاللَّيْلُ أَجْنِحَةٌ تَحُومْ
عَلَى بَقَايا مِنْ صَيَاحْ

ظَمِئَتْ بِعَيْنَيْكِ الغُيُومْ ، فَاْيقِظِى ـ دَا دَا ـ الرِّيَاحْ ! ...
هُزِّى بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ !

لِيُفِيقَ قِنْدِيلُ المَدَى
وَرَحَى السِّنِينَ الذَّاوِيَةْ

هُـزِّى بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ ! ...
ليعودَ لى السَّقْفُ الظَّلِيلْ

وَيَعُودَ لِلسَّقْفِ الظَّلِيلْ
سِرْبُ النُّجُومِ الحَانِيَةْ

هُـزِّى بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ !...
يَسَّاقَطِ الْجَدْبُ

الرَّمَادْ ....
أَرْجُوكِ ... لَا ....
لَا تُسْلِمِى كَفَّيْكِ ـ دَا دَا ـ لِلْجَرَادْ !...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نـــادية شـــكرى

أقــاصيص

١ـ ضـربة شمـس

خمنت مكان القرص ، أخذت أرسل رقماً وراء آخر . فى كل مرةً يدعونى الصوت المسجل بتكرار المحاولة ، حاولت أن أمسك بالقرص مرة أخرى لكن أوتار الإحســاس التى توصلنى بـأعضائى ، تـلاشت . استسلمت لما يشبه النعاس . حبات العرق تتفصد بغزارة فتكسو جسدى .

همسات مسموعة خارج اللجان بطول الممر الذى تصطف حجرات الدراسة على يساره فى مواجهة السور .

ــ الباقى من الزمن ساعة .

قلتها وأنا تتشبث عينى بساعتى بعد قفزاتها البهلوانية من ورقة لأخرى . أحسست أن دهراً بكامله قد يكفى لتصحيح هذه الأوضاع وليست ساعة واحدة . فالثلوج تغطى افريقيا الوسطى ويتكاثر الكنجارو فى الإسكيمو بينما اتخذت « سدنى » زائير لتصير عاصمة لها . فى حين كانت أفو اج الفلاشا تتسحب خلف أستار الليل عبر الجسر الجوى لتصبح من جيران الشام .

بدأت ألسنة اللهب تتصاعد من فوهة راسى . أربطة هائلة تجتذب جفناى إلى أسفل فى ثقل جرانيتى ، تتكسر فوقه محاولاتى أن أفتح عينى ، أبخرة باردة تتسلق أنسجتى ، يتساقط طابور القطرات ويسير خطوطاً بطول جسدى .. تتقاطر منكسرة فوق لوح المرآة الذى يقبع قباله الفراش .

صـوان ملابسى ألمحه على أحد جهاتى خلف شاشات سميكة بيضاء إرتدتها عينى كدجلجة تنفق ،

ــ انظرى أمامك ، الغش خيانة .

الجرائد القديمة ملقاة فى كل ناحية . صورة المليونير الملتحى وقد لفهغضب هائل . نفض أوراق البنكنوت من حجر جلبابه فى صحن المحكمة . كان يشيح كثيرا بيديه . صفق باب الغرفة خلفه فى عصبيه جعلتنى أرتجف بدأت

الم خيط دخان مصدره جسدى وكأنه يأتى من زمن سابق . شىء ثقيل استوطن جبهتى . خبطات من عالم آخر تهبط على وجهى .

سألتنى تلميذة فى محاولة ماكرة للغش :

— أيهما أسبق : حضارة الغرب أم الحضارة العربية ؟

الخبطات تتزايد فى إيقاع أسرع لراقص مجنون .

إجهاد فى العمل .

قالها أحدهم فيما لا يشبه الصوت .

القشرة الخارجية تتساقط من سقف الحجرة تفترش أغلفة الكتب وقصاصات الأوراق فوق المكتب ، هاربه من الفقاعات الجيرية الملحية الهشة . أخذت رائحتها تقتحم المكان .

الماء يتساقط من أعلى الشرفة يصنع جورات صدئه تنعكس عليها دنانير الشمس وقت الأصيل .

رائحة أخرى ثقيلة تتخلل شعيرات الأنف يتطاير منها الكحول جاءنى صوت آخر :

— سوف تتحسن مع هبوط الحرارة .

٢ ـ الدمية

اطمأن إلى تمام غلق الباب بعد سماعه التكتين كلتاهما ، ادخل سلسلة مفاتيحه فى أحد جيوبه ، نزل درجات السلم فى تؤدة تتبعه زوجه .

بعد اداء الشمس مهام موسمها الحار ، عانى الهواء لوصول إلى الصدور .

قال وهو يتفرس فى ملابس زوجته :

— أليس ضيقاً قليلاً هذا الثوب ؟ قالت :

— كاد يبلى ولم تلحظه سوى الآن ؟ قال :

— فكى الحزام قليلاً ليبدو أطول على الأقل .

قالت وهى تتحسس الحزام :

— إنه على أول ثقب .

ابتلع الرجل امتعاضه . سارا متجاورين . همت بمسك يده ، فجذبها فى خجل مشيحاً بوجهه الذى كسته الحمرة فجأة . قالت :

— ألسنا زوجين ؟ قال :

— الناس !!

صمتت . سارت بجواره تنظر إليه . كادت أن تتعثر فى مشيتها .. قال :

— لا تهزى ذراعيك هكذا ..

زفرت بقوة . أنزلت حقيبة يدها من فوق كتفها وضعتها أسفل إبطها الأيسر . انامت راحتها اليمنى داخل جيب الفستان . قال :

— مشطى شعرك من الخلف بأصابعك .. لم تمشطيها جيدا . فارتفع . قالت :

— من الحر والرطوبة !!

وقفت . تنهدت فى حيرة . كادت أن ترجع . فالبيت على بعد أمتار . لكن ماذا تفعل هناك ؟ تغزل الملل وتحيك من الوقت أرجوحة تهتز عليها أيامها بين سأم ورضا ؟

لم يجد اثر الظلها بجواره . وقف ناظراً للوراء . جاء بخطوات سريعة يسبقها الضجر قال : أما من نهاية لهذه التعليمات ؟؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمتم ببضع كلمات غير مفهومة . وعندما انتهى الشارع قال محذراً :

ـــ لا تصعدى إلا امامى لا تقفزى كطفلة وتنسى إنك زوجة . بعد انتظار قصير جاء الأتوبيس . نزل البعض . انتظرت . صعدت صعد خلفها . أدخلها بجوار احد المقاعد . أحاطها بذراعيه اشار لها احد الركاب بالجلوس ، فشكره هو .

جلست تناولت حقيبتها . نظرت كمن استشعر الخوف فجأة .. لكنها لم تك تدرى كيف اتسعت جونلتها وامتلأت بصفوف الدانتيل والكرانيش المتتالية . ارتمت يداها فى تيبس صامت فوق رجليها المفتوحتين فى استسلام وكان فمها يبتسم ابتسامة شاحبة ، ورقبتها ثابتة فى نفس الاتجاه .

٣ـ كل هذا الجليد

سأل الرجل فيما يشبه التثاؤب ، مشيراً إلى الداخل :

ـــ إذا أردت توديعه ، تفضل الآن .

امتقع لون الشاب وأخذ ينظر يمنة ويسرة فى ارتباك ظاهر وكأنه يبحث عن شىء ما ، أو عله تمنى الا يجىء هذا التصريح من الرجل أبداً .

وقف فى هدوء ، وضع حقيبته الجلدية الصغيرة فوق المقعد الخشبى الطويل ، الذى اكلت الشمس لونه . إتجه إلى حيث أشار الرجل . كان اختلاف الضوء شديداً ضيق حدقتيه . سار بضع خطوات ليجد أقدامه بجوار الجثة .

لم يك يسمع سوى صوت دقات قلبه تتتابع ، تتلاحق ، شىء ما يوشك أن يخرق صدره .. طرقات مجنونة يتردد صداها من حوله .

كان الجسد ممدداً قبالته غير مستور . تواريت عيناه فى ارتخاء فلم يبين لونهما العسلى الفاتح ، وتدلف أحدهم فكه السفلى برباط من الشاش الأبيض كأنه فى إغفاءة الظهيرة التى اعتادها عدا لون جسده الذى استحال إلى الزرقة فى اماكن متفرقة وكانت نظرات الرجل تتابع الشاب من طرف الباب فاستوعب سريعاً تساؤلاته غير المنطوقة عن لون الجسد .

ـــ هذا من تأثير الماء البارد ، والشتاء .

إستولت قشعريرة على الجسد النحيل جعلته لا يقوى على الوقوف منتصباً ، فتقوس ظهره . قطع من الجليد قد رُصت فى عناية داخل عموده الفقرى . بحث عن الحائط بكلتا يديه .. استند إليه دون أن تطرف عيناه المثبتتان على الجسد المسجى ، إنحنى . قبّل رأسه البارد ، فعلا صوت احتكاك الجليد المجروش الصادر من ظهره تحرك للخارج كالمدفوع . وبجوار الباب بادره الرجل بالكلام وهو يشير نحو الحائط :

ـــ ملابس الوالد أمامك إذا كنت تريدها .

خرج إلى حيث الشمس فى فتوتها . فكر لحظة لو يخلع ملابسه لتمسه الشمس ، تحرقه حتى !! جلس بجوار حقيبته أخرج منها بعض المناديل الورقية أشعل سيجارة . شد منها نفسا عميقاً .. كرر الرجل سؤاله عندما لم يجد رداً :

ـــ لا مؤاخذه .. الميت جاهز ، فيم الانتظار .

قال دون أن ينظر إليه :

ـــ فى الطريق .. الكفن والسيارة فى الطريق .

إستند برأسه إلى الخلف فلامسه دفء امتصته الجدران .. شرد فيما يشبه الشريط السينمائى .. فى انتظار الكفن والسياره .

إدوار الخراط :
روايات المرحلة الأخيرة

تشكل روايات إدوار الخراط الأخيرة «يابنات اسكندرية» (١٩٩٠) «مخلوقات الأشواق الطائرة» (١٩٩١) «أمواج الليالى» (١٩٩١) (يدعو المؤلف هذا العمل الأخير : متتالية قصصية) ثلاث مراحل على طريق مغامرة روحية ومغامرة شكلية فى أن واحد . ولا انفصال بين الأمرين فالروح ، فى غمرة جيشانها ، تبتدع أشكالا فنية قادرة على التعبير عن ذكرياتها وانشغالاتها وأحلامها ورغباتها ومخاوفها ، والشكل (أو التقنية) هو — كما علمنا مارك سكورر وغيره — سبيل لاكتشاف الخبرة ، وتقليبها على كافة أوجهها ، وسبر أغوارها حتى النخاع .

هذه الروايات ، على المستوى الفلسفى ، مجابهة لمواقف حديّة ، لايرقق شيء من حدة حوافها ، جارحة مثل شفرة من فولاذ ، ومنطوية رغم ذلك على لون من عزاء كونّى شامل ، لانها توحى على الاقل بأننا جميعا فى نفس الوضع الإنسانى . الإنسان فى علم الخراط مهجور ومتروك لموارده الخاصة — كما يقول التعبير الإنجليزى . لاتوجد هنا إجابة بمتعال أو إيمان مسلّم به ، وإنما يوجد شوق وجودىّ لاعج إلى مثل هذا المُتَعَالى ، وسعى حثيث إلى تحقيقه من خلال علاقات بشرية محكوم عليها سلفا بالعرضية والزوال . هذا فن دينى لا بمعنى أنه يتضمن عقيدة معتنقه ، وإنما بمعنى أنه بحث مستمر عن عقيدة ، رفض لتقبل الآن والهنا باعتبارهما البداية والنهاية ، طموح إلى ما وراء الحسىّ والعضوىّ والجسدانّى دون إنكار للإمكانات المتفجرة التى يزخر بها حضور الجسد ، وواقعية المادة ، وامتلاء الكينونة الأرضية . نحن ، باختصار ، مع فنان لايخشى مواجهة الأسئلة الكبرى ، فيزيقيا وميتافيزيقيا . وأبرز هذه الأسئلة فى عمله سؤال الموت : إنما الموت هو مايحيل حياة الانسان إلى قدر ، على حد تعبير أندريه مالرد . وإذ يتقدم الكاتب فى السن ، وتستطيل الظلال ، تزداد واقعة الموت حضورا فى عمله ، وتكتسب رنينا تتردد ذبذباته فى ردهات العمل ، وتتعانق — على نحو لافكاك منه — مع

تجربة الحب ، مثلما يتعانق الجمال والرعب . إن الحب في هذه النصوص قرين الموت ونقيضه في آن واحد فهو يفتح بوابة الخبرة الحسية بحلقاتها الثلاث . من ميلاد وجماع وموت ، ولكنه — على الوجه المقابل — انتصار على الفناء البدني ، وتأكيد لديمومة النفس في وجه الصيرورة ، وطبع لآثار الروح الإنساني على رمال الزمن .

وعلى المستوى النفسيّ أو مستوى الخبرة الوجودية المعيشة ، يقيم المؤلف تقابلا مستمرا بين حالين من أحوال النفس : البراءة والخبرة . فالراوى يخرج من شرنقة الطفولة إلى متع المراهقة وعذاباتها ، إلى هموم الرجولة ومسئولياتها ، إلى ذكريات الشيخوخة وحنينها إلى فردوس مفقود ، وذلك مع تجاور لكل هذه الأطوار وتداخل بينها وانتقالات ، يحكمها منطق الخيال ، من إحداها إلى الأخرى . ويستخدم الكاتب آليات الحلم الفرويدية من ترميز وتكثيف وإزاحة وإبدال ، وصور كابوسية تتولد عند نوم العقل كما في تصاوير جويا ، ويراوح بين التقرير والاستفهام في محاولة لإلقاء على المسلّمات ووضع الخبرة ذاتها موضع السؤال .

إن الراوى هو المؤلف وضده وغيره في آن واحد . فالذات تتكثّر ، كأنما في قاعة من المرايا ، تتعملق حينا وتتضاءل أحيانا أخرى ، وتكتسب أبعادا سخريّة (جروتسك) شائهة أو تتحرك في منطقة شبقية يختلط فيها النور بالظل ، كأنما خلال مرآة ، على نحو معتم . ولا ينفصل وعى الشخصيات عن المكان — الإسكندرية بوجه خاص — فالمكان عند هذا الكاتب حدث بحقّه الخاص . إن ماتجده عنده إنما هو متصل من المكان — الزمان — الشخصية . وإذا كان المكان والزمان — كما يقول كانط — معطيات قَبْلية سابقة للخبرة ، مقولات تنصبّ فيها الخبرة البشرية انصباب السائل في القدح ،

فإن الذات قادرة أيضاً على تغيير معنى المكان وتحوير دلالاته . هكذا تصبح الإسكندرية نقطة على خريطة وحالةً من حالات الروح معا . ويرتبط الوعى ببحرها وسمائها ورملها وملاحاتها وصحرائها وشوارعها ومتاهيها وخماراتها ارتباط الجنين بالحبل السرى : جذّه صدمة فظة وحشية وإن تكن ضرورية ، أولى الضربات التى يُمنى بها الوليد حين يخرج من دفء الرحم وأمنه إلى عُرى العالم الخارجي وبرده . ومن بعدها سوف تتوالى صدمات الفطام ، وتهديد الخصاء ، ومركبات أوديب وإلكترا ، وإحباط الرغبات ، وانكسار الأحلام ، وانقاض العلاقات الانسانية من زمالات ومعاشق وصداقات . والذكرى هى قوام هذه النصوص ومرجعها الإشارى . فالهبوط إلى مناطق الماضى وأغوار الوعى أشبه بهبوط إلى العالم السفلى . هناك شعور ملازم ، ومخامر بالإثم وهو إثم يرتبط بالخبرة الجنسية ويكاد يُشفى أحيانا على الزنا بالمحارم . وهناك وقوع معذّب وأسر في آن واحد في قبضة الكابوس ، وكأننا نشهد صورة متجمدة بالتصوير البطىء .

تتوحد نساء الراوى من خلال تجربة العشق والموت ، ويتوحد الراوى الذكر معهن ، وتتواشج قوى الحياة وقوى الموت مثلما يتواشج قلب ميخائيل وأسنان التنين في رواية «رامة والتنين» : كلاهما ناشب بالآخر دون رحمة ، دون انفصال .

هكذا تكوّن هذه الروايات الثلاث سيرة ذاتية متطاولة مثل قصائد وَلْت وتمان أو كتابات هنرى ميلر عن طفولته ومراهقته وشبابه ورجولته . وتحضرنى هنا عبارة من رواية «الزمن الآخر» : «حلم داخل حلم داخل حلم» : كأننا نحن بإزاء صندوق صينى كلما فتحت أحد أدراجه

وجدت بداخله درجا آخر أصغر حجما ، وهكذا ، فالخيط الرئيسى هو الزمن ومايفعله بذكرياتنا وأفكارنا وعواطفنا .

وعلى المستوى الاجتماعى ــ وهو لايقل أهمية عن المستويين الفلسفى والنفسى ــ توحى الروايات بالجيشان السياسى ، والصراع الطبقى ، وندوب الحروب التى دخلتها مصر منذ الأربعينات ، وتوزع الشباب بين أكثرية وفدية وأقلية ليبرالية ، بين ماركسية (أقرب إلى التروتسكية لدى نخبة المثقفين) ، وأصولية إسلامية وفاشية وليدة فى حزب «مصر الفتاة» وغيره من التنظيمات الموازية للعسكرية . وحضور الأجانب فى مصر خاصة فى الإسكندرية الكوزمو بوليتانية ــ مشعورٌ به فى هذه النصوص ، يغنى الطرح الاجتماعى و يعمّق من الوعى بالنفسية المصرية من خلال التوازى والتطابق والتضاد . وفى غمرة الأشواق الميتافيزيقية ، وعذابات الحب الأول والثانى والثالث نجد حسا أرضيا راسخا ، وانغماسا فى تفاصيل الحياة اليومية وديكورات الحقبة ، وانشغالا بالسعى وراء لقمة العيش ، وكفاحا ــ بطوليا وعقيما فى آن واحد ــ من أجل البقاء وتعاطفا صادقا مع الفقراء والمسحوقين المهمشين دون انزلاق إلى العاطفية الرخيصة التى كثيرا ماتشوب مثل هذا التعاطف لدى كتاب الواقعية الاشتراكية ممن كانوا يملكون من الناحية الفعلية ــ الساحة الأدبية حين ظهرت مجموعة الخراط الأولى «حيطان عالية» فى ١٩٥٩ .

الروايات الثلاث إذن محاولة فى سياق محاولات سابقة ، وهل نأمل ؟ ــ لاحقة أيضاً ، من أجل رسم خريطة روحية لذات الكاتب (هى تتضمن بالضرورة شرائح من ذوات الآخرين وذات الوطن والعالم والكون .. خريطة تقدم كل تضاريس النفس فى علوها وانخفاضها ، بكل كائناتها وأدغالها وصحاريها وبحارها وأناسها وحيوانها ونباتها ومعادنها الخبيئة . إن جغرافيا الروح هنا تجاوز (وإن ظلت تتضمن) جغرافيا المكان ؛ وهى سعى دائب من أجل معرفة أصدق وأوثق بالنفس فى خبرتها الحية . لاسبيل إلى اليقين هنا ، ولا إجابات نهائية ، وإنما ثمة حركة نحو وضع السؤال وضعا صحيحا ، حركة لاتنتهى بوقفة لأن من طبيعة السؤال أن يتجدد دائما ، فى كل فترة وفى كل ذاتٍ فردية وفى كل مكان .

هذا عن الخبرة الروحية التى تقدمها الروايات . أما الخبرة الفنّية ــ وهى تُسَاوِق ما أسلفت وتجسّده ولاتنفصل عنه ــ فهى محاولة لإضفاء الدوام على ماهو زائل وعابر ، سعى إلى اقتناص حالات الوعى المتحولة فى شبكة اللفظ . إن عالم الخواطر هو عالم التغير الهيراقليطى حيث لايضع المرء قدميه فى نفس النهر مرتين ، عالم التحويلات الأدونيسية والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، حيث الأمواج مقيمة والجزر على سفر . فى هذا الكاليدوسكوب المتغير الأشكال على نحو لاينقطع نجد نقطة واحدة ساكنة كمحور العجلة فى قلب الدوران :

إنها الطموح إلى مجاوزة الخبرة ، ومعانقة الأبدى المتعالى على عرضية الوجود . وسبيل الكاتب إلى هذا ــ كما لا أحتاج أن أقول ــ هو اللغة مسكن الوجود ، زوجة الكاتب وعشيقته فى آن واحد . ففى لعبه بالألفاظ لعبا هو ــ فى الحقيقة ــ عين الجد ، وفى مجاورته بين مستويات السجل اللغوى المختلفة من فصحى وعامية ومابينهما ورطانات ولهجات ولغات ، وفى ارتداده إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعى وأحدث ما فى رطانة العصر ، يكشف الكاتب عن الالتحام الوثيق بين خبرته

الوجودية وخبرته اللفظية : إننا نفكر ونشعر بالألفاظ ، ولكن الألفاظ أيضاً لا تتحدد إلا بفكرنا وشعورنا .

وعنصر الإصانة فى هذه النصوص — كما فى بعض شعر أدونيس ، وعفيفى مطر ، وحسن طلب — (انظر مقالات أحمد عبد المعطى حجازى المضيئة ، على صفحات «الأهرام» ، حول هذه النقطة ، ليس لعبا لفظيا فارغا ، وإنما هو محاولة للقفز فوق الدلالة المعجمية المجددة للألفاظ إلى دلالة صوتية عالية اللغة ، مثل الموسيقى . فالخراط ، دون أن يفقد لحظة واحدة ارتباطه بالعينّى ، يتحرك نحو لون من التجريد الموسيقى ، وكأنه بعد أن اخترق قشرة الخبرة وسكن لبها وعرفها ظهر البطن يطمح إلى تثبيت الجوهر الباقى وراء الأشكال المتغيرة ، ويريد أن يضم أوراق الكون المبعثرة فى كتاب واحد ، مثلما كان يريد دانتى .

وهذه التجربة اللغوية ترتوى — إلى جانب حس المؤلف الخاص — من عديد من الينابيع : لغة القرآن الكريم وسبحات المتصوفة ، الخيال المسيحى وبطولة الشهادة فى عصر دقلديانوس ، الأسطورة الإغريقية ، الأفلاطونية الجديدة فى سياقها الهلنستى حين يمتزج تراث اليونان بصوفيّة الشرق ، كتاب الموتى المصرى القديم ، أصداء من الأدب والموسيقى والنحت والمعمار . وتولد كثافة النسيج أحيانا حساً بالامتلاء والتخمة والكظّة ، ولكنها لاتنزلق قط إلى الترهل اللفظى أو الزوائد الفكرية . ثمة — من وراء الغنى البلاغى لكلمات الخراط وصوره — صرامةٌ ونقاء وتقشف .

وتطور إدوار الخراط منذ ١٩٤٣ — حين بدأ يكتب أولى قصص «حيطان عالية» — إلى ديسمبر ١٩٩٠ — حين انتهى من كتابة «أمواج الليالى» — إنما هو تطور نحو مزيد من الحرية ، والانعتاق من أنماط الفكر والشعور المقولبة والمصبوبة صباً . إن صلابة عالمه الباكر تفسح السبيل لسيولة متدفقة ، ولكنها عجينة صلبة القوام رغم ذلك . ومن خلال تجاور الأزمنة ، وتراكب طبقات الوعى ، والصوفية الشبقية فى آن واحد ، والغوص على جذور الشخصية المصرية فى سياق الزمان والمكان ، ومذاق الراوى الساخر اللاذع الكاوى الحامض ، يحقق الكاتب نوعا من الانصهار بين عدة ثنائيات : الذكر والأنثى ، المسيحية والإسلام ، الماضى والحاضر ، الفرعونى والعربى ، الواقع والحلم . إن الحساسية الحادة ، وإن تكن ضيقة نوعاً ، فى أعماله الأولى ، «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء» ، تكتسب الآن بُعداً شموليا اغتنى من العمر والتجربة فأصبح يجمع بين الامتداد الأفقى والبعد الرأسى ، إن تحليقاً أو غوصاً .

والدافع الكامن وراء هذه النصوص — بل ، بدرجات متفاوتة ، وراء كل ماكتب الخراط — إنما هو سعى إلى رد الكثرة إلى وحدة ، والوصول إلى نوع من الواحدية تنحلّ معها الثنائيات بل المتعددات التى تكاد ، لفرط غناها وتنوعها ، تصيب الوعى بالجنون . إن العالم ملىء بالعجائب بأكثر مما نتصور — على حد تعبير الشاعر الأيرلندى لوى ماكنيس — العالم أكثر جنونا مما نعتقد ، متعدد لاسبيل إلى ربطه ، فنحن نقشر البرتقالة ، ونبصق الحب ، ونحس سُكْرَ الأشياء المتنوعة .

هذه النصوص نص واحد مفتوح قابل للامتداد إلى مالا نهاية — تقريباً . لقد انهارت السدود أمام الكاتب ، وبقى أن تنهار أمام القارىء الذى ثلمت حساسيته لفرط ماتراكم عليها من طبقات الصدأ ، وتعودت على الكلشيهات السهلة الجاهزة . ولو نجحت كتابات الخراط

فى ردّ شىء من هذه البكارة المفقودة ، هذه الطزاجة فى الرؤية والتعبير والفكر والشعور ، لما كانت سنواته الأربعون ، أو اكثر من الكتابة قد ضاعت هدرا ، ولأصبح وجود القارىء أمضى فكراً ، وأرهف وجدانا ، وأيقظ ضميرا ، وأصفى لغة ، ولاقتربنا ــ على حد تعبير إليوت ــ من نقطة السكون فى هذا العالم الدوّار . إن الخراط ــ فى قلب الانقاض والشذرية والتشظّى ــ يحلم بقيم العدل والحرية والمحبة ، ويطمح إلى رأب الصدع فى كيان الإنسان منذ اكل آدم وحواء من شجرة المعرفة المحرمة ، وتم ذلك الانشطار ــ القديم قدم التاريخ ــ بين البدن والروح ؛ بين الرغبة والتحقيق ، بين موطننا على هذه الأرض وموطننا الأول .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم

تقرأ رسائل ومتابعات لهؤلاء :

أحمد صليحة	علاء عريبى
دوروتا متولى	أسامة أنور عكاشة
سمير فريد	ابراهيم فتحى
أحمد مجاهد	سامية حبيب
محمود الهندى	سهام بيومى

سيد درويش
فارس الموسيقى المصرية

سيد درويش من المعالم الموسيقية فى حياتى على اختلاف مراحل الدراسة والنضج والتعمق فى شئون مصر الموسيقية ... دائما كانت تأسرنى شخصيته المصرية الصميمة وموهبته المتدفقة وحياته المضطربة التى اختلطت فيها بوهيميته وعواطفه المتأججة مع إبداعه فى كل الأنواع الغنائية : التقليدية والمستحدثة . ودائما كانت تأسرنى طاقته الإبداعية الفذة التى جعلته ينجز أربع مسرحيات غنائية فى أربعة شهور فى عام واحد[1] (١٩٢٠) . وكلما ازددت تأملا وتعمقا فى الموسيقى وقضاياها وتياراتها وتفاعلاتها بين الشرق والغرب — كلما تجلت لى أمارات عبقرية هذا الفتى الاسكندرانى ، ابن كوم الشقافة ولسان حال الشارع المصرى ، الذى حقق ثورة فى الموسيقى المصرية ، امتدت آثارها وتداعياتها إلى يومنا هذا وبعد مائة عام من مولده ... وحتى على المستوى الإنسانى بعيدا عن الموسيقى ، كانت دائما تستهوينى شخصيته بتناقضاتها العجيبة ، فهو الذى أفرط على نفسه ومع ذلك كانت أريحيته وكرمه من أبرز صفاته ، فما أكثر ما كسب من مال ، وما أكثر ما أنفق بسخاء عونا لأصدقاء محتاجين . وليس تقديرى وحبى لسيد درويش مجرد إعجاب بشخصية مصرية فريدة ولا هو تعلق رومانسى ببطل مصرى ارتبط بمرحلة معينة من العمر ، بل هو نتاج تأمل متعمق مَتَأنٍ فى الآثار القريبة والبعيدة التى تركها هذا الرجل فى موسيقى مصر وثقافتها .

ولست هنا بصدد التأريخ لحياة سيد درويش ولا لإنتاجه تفصيلا فقد كتب الكثير حولهما ، ولكنى أود

(١) لحن سيد درويش (كما جاء فى كتاب ابنه حسن درويش) أربع أوبريتات بين فبراير ومايو سنة ١٩٢٠ ، كما تبلغ مجموع ما عرض له من أوبريتات جديدة فى هذا العام ستة !!

أن أضع بين يدى القارىء تلخيصا لأثر سيد درويش المباشر وغير المباشر على الموسيقى المصرية فى فترة التحول من ركود الحكم العثمانى والاحتلال البريطانى إلى صحوة الوعى القومى فى مطلع القرن .

بدأ سيد درويش رحلته مع الموسيقى ككل الموسيقيين المصريين — بداية دينية إسلامية ، ثم تحول إلى الفنون الغنائية الدنيوية التى كانت سائدة فى مطلع القرن ، فبث فى أكثرها تقليدية وبعدا عن التطور : فن الدور بث فيه روحا جديدة وجوّد وأبدع فى الموشحات والأغانى الخفيفة : الطقاطيق ، ولكن ألمع ما فى حياته ، قدرته العجيبة على الإحساس المرهف باتجاه الثقافة والمجتمع المصرى فى عصره .

فقد أسفرت المواجهة بين الحضارة الغربية والمجتمع المصرى ، فى مستهل القرن ، عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فيما ورثت عن الماضى ، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة تقبلها الجمهور بحفاوة أدت لازدهار عدد من فرق المسرح اللامعة كما ظهرت الفنون التشكيلية لأول مرة فى المجتمع المصرى واحتل مبدعوها مكانة قومية نعرفها فى فن محمود مختار ، مثال مصر العظيم ، وتصوير محمود سعيد وراغب عياد وصبرى وناجى وغيرهم ، وكان المناخ السائد فى مطلع القرن وما بعده ينبض بالوعى القومى والرغبة فى تأكيد الشخصية المصرية ، من خلال فنون أرحب وأحدث وأصدق تعبيرا عن الإنسان المصرى الجديد وكان الاتصال بالغرب ، بين يدى بعض هؤلاء الرواد ، وسيلة لإثراء الثقافة المصرية وفتح آفاق جديدة لها ... وفى ظل هذا المناخ ازدهرت موسيقى سيد درويش بجناحيها التقليدى المتمثل فى أدواره العشرة الشهيرة والموشحات والطقاطيق ، والمستحدث متمثلا فى المسرح الغنائى الذى فتح آفاقا هائلة للغناء المصرى والموسيقى المصرية بل ولوجدان الإنسان المصرى .

وأخذت مصر ، على يديه ، تنتقل بالتدريج من جو مغانى الطرب والإطار النغمى الرتيب المرتبط بكلمات فجة خليعة لا تواكب تأجج المشاعر الوطنية ولا تتصل بها من قريب أو بعيد . وأحدث هذا الفنان العبقرى — فى حياته القصيرة التى مرت كالشهاب . تحولا موسيقيا وأجتماعيا هائلا ألا وهو اقتراب الموسيقى المصرية لأول مرة ، من نبض المجتمع وآماله وطموحاته وبذلك رفع الغناء والموسيقى فى مصر إلى مرتبة جديدة بين الفنون الجادة ، المعبرة عن فترة الانتقال الحاسمة فى مطلع القرن .

وإذا أردنا أن نعرض بشىء من التفصيل **لأثره الموسيقى** المباشر على أبناء جيله أولا ، فإننا نقف مليا أمام ما أضافه حتى إلى عالم الأدوار والموشحات وغيرها من أنواع الغناء التقليدى فقد ترك — سيد درويش بصمة رومانسية خاصة على فن الدور ، فعلى المستوى التعبيرى نلمس فى كلمات وتلحين بعض أدواره نبرة صدق تنبىء عن واقع فى حياته الشخصية حوَّله بفنه إلى غناء شجى متقن ارتفع عن مجرد التغليف النغمى لكلمات لا حياة فيها تفتقر إلى الشاعرية إلى الحس المرهف ، فطرق فى هذه الأدوار عالم الصدق الفنى ، الذى لم يشتهر به الغناء المصرى التقليدى ، لا فى مطلع القرن ولا ما قبله .

وحتى على الجانب التقنى لفن الغناء التقليدى جاءت أدواره الشهيرة اختبارا ومقياسا لقدرات المغنى على الأداء المترامى الأبعاد المتقن فى الانتقالات المقامية ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحديا واختبارا صعبا للقدرات الحقيقية ، الصوتية والنفسية ، لأى مغنٍّ محترف ، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها

على الاسطوانات بصوته الرجولى الخشن ، الخالى من بهرجة ونعومة الصوت الغنائى المألوف . فقد كان أداؤه لها تأكيدا أكبر لطاقاته الخلاقة ، بما أضفاه عليها من تعبير وزخرف موسيقى متجدد لا يتاح إلا لفنان موهوب مقتدر . ولكن يظل أعظم ما تركه سيد درويش من آثار موسيقية وروحية على أبناء جيله هو ذلك الإبداع الفياض فى عالم المسرح الغنائى ، الذى اكتشفه حديثا فى تزاوج الحركة المسرحية مع الموسيقى فانبرى بكل طاقاته للتعبير التلقائى السلس عن كل ما كانت تفيض به مصر فى تلك الفترة من حماس وطنى ملتهب ، ورغبة فى العودة للجذور ، واعتداد بالأصول الشعبية ، وتأكيد لمصر المتحررة ... وقد استطاع فارس الموسيقى المصرية أن يصوغ لمسرحيات — أغلبها فكاهية — ألحانا تنبض بحيوية إيقاعية جديدة وتكاد تترجم المعانى موسيقيا (إن صح هذا التعبير) ترجمة صادقة فى وطنيتها وريفيتها وسخريتها وتعبيرها عن أبناء الشعب من الشيالين للتحفجية والسقايين إلى الكتبة وغيرهم وغيرهم . ولعل السر وراء توفيقه التاريخى فى تلحين هذه الأغانى المعبرة أنه كان يبدأ من الكلمة ، يقرؤها ويتمثلها بعمق فلا تلبث أن تتحول بفضل موهبته الجياشة إلى ألحان فيها صدق ودعابة وحماس وبذلك خلق عالما موسيقيا جديدا وشحن اللحن المصرى بطاقة تعبيرية جديدة ، وهذا أمر مفهوم من فنان يقول إنه يستطيع أن يلحن الجرنال ! وسيد درويش هو الذى عرف الإنسان المصرى على يديه ، معنى الغناء الحماسى ، فقد كانت أناشيده الوطنية (قوم يا مصرى ، أنا المصرى كريم العنصرين ، دقت طبول الحرب ، بلادى بلادى وغيرها) خبرة موسيقية جديدة أتاحها سيد درويش للإنسان المصرى فلمست وترا عميق التأثير فى نفوس المصريين وألهبت مزيدا من الحماس الوطنى وأثرت عالم الغناء والمسرح . ومن المعانى الجديدة فى موسيقاه تلك النبرة الريفية التلقائية التى وضعت الإنسان الريفى على المسرح وأسمعت صوته الذى لم يكن له مكان من قبل فى محافل الغناء والطرب العثمانى ، فجاءت تلك الأغانى الشعبية الروح تمجيدا للإنسان الريفى المصرى واعترافا بدوره فى المجتمع .

ولعل أبرع ما وفق فيه سيد درويش فى أوبريتاته هو تجسيده الموسيقى الفذ للشخصيات الاستعمارية والاستغلالية المرفوضة والتى عبر عنها بألحان تقطر تهكما وسخرية ، بما شفى غليل المستمع المصرى وأضحكه من القلب ، وأطلق آلامه وجروحه الدفينة .

وهكذا فإننا نستطيع أن نقول إنه أضفى على الغناء المصرى شحنة تعبيرية هائلة بالنسبة لعصره . وهى شحنة نابعة عن خيال خصب ،وحس مرهف بمعانى الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاسها على المسار اللحنى ، ونابعة أولا وقبل كل شىء عن تجاوب عميق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به .

وبهذه الموسيقى البسيطة التى لم تتجاوز الإطار التقليدى ذا الخط اللحنى المفرد والإيقاع بهذه الوسائل الموسيقية البسيطة استطاع **سيد درويش** أن يرتقى بالموسيقى المصرية درجات وأن يفتح أمام المستمع المصرى أفقا أعلى من مجرد الطرب الحسى ، وأن يعوده على الاستمتاع بغناء صادق ليس مجرد إطار لحنى لألفاظ دارجة خليعة تدغدغ الحواس كما كانت الأغانى السائدة قبله .

وهكذا تربع سيد درويش ، فارس الموسيقى المصرية على عرش الموسيقى فى عصره بلا منازع فهو المثل الأعلى للملحن القومى الذى أخذ بيد الموسيقى نحو طريق جديد

يتلمس فيه آفاقا أعلى وأجمل وتبدع فنونا مصرية متطورة توحى بمصدرها الجغراف والروحى ويستمتع بها الناس خارج حدود مصر ، وهو ما حققه أو سعى لتحقيقه ، الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين .

* * *

وإذا مضينا نتتبع أثر سيد درويش على الأجيال التالية له ، فإننا نواجه بحصيلة تراكمية لما بدأه فى عصره من تحول موسيقى بعيد المغزى . وأعتقد أنه ليس من المبالغة فى شىء أن نشير إلى أثر سيد درويش على الملحنين الكبار الذين ساروا على نهجه فى تحرير ألحانهم من الإطار التقليدى الموروث وفى توسيع نطاقها نحو التعبير والتنوع والتوسع ، من أمثال زكريا أحمد ، ومحمد القصبجى ورياض السنباطى ، كل فى مجاله . فلا شك عندى أن الشرارة التى انطلقت من موسيقى سيد درويش أضاءت الطريق لهؤلاء الكبار وأمثالهم ، ممن طوروا الموسيقى المصرية الغنائية (المفردة اللحن) من الداخل ، أى طوروها بنفس وسائلها التقنية : اللحن والإيقاع ، ودون اعتماد على عناصر غربية خارجة عنها ، فأغانى القصبجى الرائعة (للأفلام وأغانيه الطويلة لأم كلثوم) وألحان زكريا ذات النكهة البدوية (فيلم سلامة) وأغانيه التى تقطر شجى (هوّا صحيح الهوى غلاب الخ) وقصائد السنباطى الرصينة المتقنة ليست كلها بعيدة عن تيار التجديد والتحرر الموسيقى الذى أطلق سيد درويش شرارته فى موسيقاه بكل فروعها واتجاهاتها . وأتصور أن مثل هذا البحث يتطلب توفر الباحثين الشبان لرصد شواهده ومناقشتها بحثا عن حقيقة الصلة ، إن تأكد أن هناك صلة بين هذا الجيل وبين فارس الموسيقى المصرية سيد درويش وإذا كان محمد عبد الوهاب قد اتخذ مسارا شديد الالتصاق بالغرب فى تطويره للموسيقى الغنائية المصرية تطويرا خارجياً (أى بأدوات فنية خارجة عن أدوات الموسيقى المصرية الموروثة) : فإنه يمثل منهجا غير منهج سيد درويش ومدرسة مخالفة له وللجيل التالى . وإذا كانت أهدافهما (درويش وعبد الوهاب) فى التطوير اتحدّت فى الاتجاه إلى المزيد من التحرر والتعبير ، فالوسائل التى اتبعها كل منهما اختلفت ليس فى قربها أو بعدها عن الموسيقى العربية فحسب (بإيقاعاتها وآلاتها وسلالمها وبعض نصوصها) بل إنها اختلفت فيما حققته من نتائج ... والزمن هو وحده الكفيل بتأكيد القيم الصحية البناءة فى تراث كل منهما .

* * *

وفى مجال تتبع تأثير سيد درويش البعيد على الثقافة المصرية ، فقد يدهش القارىء إذا قدمنا له جيل الرواد من المؤلفين القوميين المصريين : أبو بكر خيرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) ويوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) على أن فنهم الموسيقى المتطور يمكن اعتباره امتدادا للاتجاه الذى بدأه سيد درويش فى تطوير الموسيقى المصرية . هذا على الرغم من الاختلاف الجوهرى فى معاملاتهم مع موسيقى مركبة العناصر (اللحن والإيقاع وتكثيف النغم ، هارمونيا وبوليفونيا) وهى لغة تختلف عن اللغة الموسيقية الثنائية العناصر الشرقية (اللحن والإيقاع) التى تعامل بها سيد درويش . إن نظرة شاملة لتطور الموسيقى المصرية فى النصف الأول من هذا القرن لتدلنا على أن المؤلفين القوميين المصريين بأجيالهم الثلاثة : جيل الرواد والجيلين التاليين له ، ليسوا إلا امتدادا منطقيا وجماليا لما بدأه سيد درويش من تطوير للموسيقى المصرية ، هذا رغم أن المؤلفين (والمقصود بالمؤلف أنه يكتب موسيقى ليست مجرد ألحان ولذلك نفرق هنا بينه وبين الملحن) القوميين يسعون إلى خلق موسيقى

مصرية الجوهر ، مصاغة بلغة متأثرة بالغرب وبأدواته الفنية ، وقابلة للانتشار خارج الحدود المصرية ، معبرة عن روح البلد الذى أبدعها . فالتطوير من الخارج أى بعناصر موسيقية خارجة عن لغة الموسيقى المصرية الموروثة ليس إلا الخطوة الطبيعية التالية للتطوير من الداخل والذى بدأه فارسنا سيد درويش وسار على نهجه فيه فطاحل الملحنين فى النصف الأول من القرن ممن أشرنا إليهم من قبل .

وربما كان من المفيد أن نشير هنا إلى قدر من التشابه الموسيقى والروحى بين سيد درويش وأبو بكر خيرت ، ولا نقصد هنا أن خيرت استلهم الحانا لسيد درويش (فى المتتابعة الشعبية للأوركسترا) أو بنى تنويعات على لحن من أوبريت شهر زاد فى سيمفونيته الثالثة) ، ولكنا نشير إلى ما أكاد ألمسه بينهما من تقارب فى أسلوب الابتكار اللحنى ذى الاستدارة المصرية الشرقية ، فلكل منهما طريقة فى التعامل مع الخط اللحنى تشبه الآخر بل أكاد ألمس آثار هذه الطريقة فى لغة خيرت الهارمونية والبوليفونية وعذوبة زخارفه اللحنية خاصة فى الكتابة لآلات النفخ الخشبية .

وإذا كنا نعتبر الموسيقى المصرية المتطورة مناظرة ومحاكية للشعر العربى الحديث فى مصر ، فإن ذلك يرجع إلى الحاجة النفسية المشتركة للشعراء والموسيقيين لتوسيع آفاق تعبيرهم الفنى وإثراء إبداعهم بتجارب نفسية عميقة جديدة . فرضتها حياة الإنسان المصرى فى هذا القرن . وليس من قبيل المصادفة أن الشعر الحديث والموسيقى المصرية المتطورة (للمؤلفين القوميين) قد ظهرا فى فترة متقاربة وإن كلا من الاتجاهين لاقى مقاومة شديدة من السلفيين ورافضى التجديد فى حد ذاته ... ولعل الشعر الحديث فى مصر قد نجح فى تثبيت أقدامه فى الحياة الثقافية بأفضل مما أتيح للموسيقى المصرية المتطورة ، رغم اتساع تجارب الجيلين الثانى والثالث من المؤلفين ... وبهذا المنطق ومن هذا المنطلق ، نشعر أن سيد درويش ليس ببعيد الصلة عن العوامل التى أنتجت الشعر الحديث ، بحكم تأثيره غير المباشر على الموسيقى المصرية المتطورة التى تعتبر صنو الشعر الحديث وربما توأمه .

***

وأخيرا فليس أدل على عمق أثر سيد درويش وخصوبة تراثه وقيمه موسيقاه من قدرتها على التجدد والبقاء . فقد اتسعت آفاق التعليم الموسيقى والحياة الموسيقية فى مصر خلال هذا القرن اتساعا لا يمكن إنكاره ، ومع ذلك فإن موسيقى سيد درويش تجد مكانا دائما وبصور متعددة متجددة فى إطار هذا التطور الموسيقى الكبير . ونحن جميعا نعرف أن أشهر أوبريتاته قد تعرضت للهرمنة (التكثيف عن طريق الهارمونية) والتوزيع الأركسترالى منذ الأربعينيات وحتى هذا العام بوسائل وأساليب موسيقية متعددة ، كانت فى أول الأمر مجرد كساء صوتى واركسترالى أكثر دسامة تقدم به الألحان الخالدة لسيد درويش للجماهير بشكل أفعل وفى هذا النطاق قام عبد الحليم على ومحمد حسن الشجاعى بصياغة (أو ما يسمى تجاوزا بالتوزيع) أوبريتات شهر زاد والعشرة الطيبة والباروكة وقام عطيه شرارة بصياغة خاصة (فى الثمانينيات) لأوبريت شهر زاد[٢] وأخيرا فإننا نعلم أن مصطفى ناجى قد كتب صياغة جديدة لنفس

(٢) قدمت فى اليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون فى المهرجان الدولى للفنون فى ٨ ديسمبر سنة ١٩٨٤ بقيادته .

الأوبريت ستقدم فى الاحتفال المئوى لمولد سيد درويش فى الأوبرا فى هذا الشهر (مارس سنة ١٩٩٢)

وفى مجال إعادة الكتابة أو التأليف على أساس ألحان لسيد درويش بلغة موسيقية تحمل ملامح أسلوب مؤلفها، بجانب مبتكر الألحان الأصلية سيد درويش وقد أشرنا إلى ما أبدعه إبو بكر خيرت من موسيقى جديدة على أساس ألحانه، وهناك أعمال متناثرة كتبها مؤلفون قوميون منهم على سبيل المثال جمال عبد الرحيم الذى صاغ موشح «منيتى عز اصطبارى» للوتريات والفلوت فى تلوين وترى لا تدخله الهارمونية، وكان حريصا على أن يدعم تلوينه الوترى ألحان سيد درويش وعلى أن يبرز إيقاعه المركب[٣]. ومن الموسيقيين الأوربيين قام المؤلف اليوجوسلافى بوريس باباندوبلو بتأليف المارش العربى على أساس ألحان اختارها لسيد درويش، وعزفه اركسترا القاهرة السيمفونى بقيادته فى السبعينيات. ومن الصياغات الطريفة لموسيقاه كذلك ما قام به المؤلف الروسى: سيرجى بالاسانيان[٤] حين كان أستاذا بكونسرفتوار القاهرة إذ اختار لحن «أهوده اللى صار» وكتبه (بهرمنة) للبيانو ونشر فى مجموعة مقطوعات للبيانو مستوحاه من ألحان مصرية. وفى تطور آخر كتب المؤلف المصرى الشاب راجح داود نسخة من «أهوده اللى صار» للاركسترا الوترى وعزفه اركسترا وتريات الكونسرفتوار فى جولاته الأوروبية فى السبعينيات بنجاح.

وفى مجال موسيقى الطفل قامت عواطف عبد الكريم وبلقيس عباس وسوسن عباس وغيرهم بصياغة عدة أغان لكورال الأطفال، ظل كورال أطفال الكونسرفتوار يؤديها بنجاح كبير منها ما كتبته بلقيس عباس: الحلوة دى قامت تعجن، طلعت ياما احلى نورها وسالمة يا سلامة، ودنجى دنجى الخ وللشباب قامت عواطف عبد الكريم بصياغة نشيد قوم يا مصرى للكورال والاركسترا. وهذا قليل من كثير نسوقه على سبيل المثال وليس الحصر.

***

وأخيرا وليس آخرا فإن واحدا من أشهر القواميس الموسيقية العالمية Grove Opera، وهو قاموس جديد تصدره دار ماكميلان وتخصصه لفنون المسرح الغنائى، هذا القاموس حرص المشرفون على تحريره على ألا تخلو طبعته الأولى (التى تصدر سنة ١٩٩٣) من مقال عن سيد درويش وأوبريتاته وكلفوا كاتب هذه السطور بكتابته بكثير من التفصيل..!!

وهكذا تمتد تداعيات موسيقى سيد درويش إلى مجالات لم تَدُرْ بخلده وبأساليب خصبة مسايرة للعصر، وهذا أعظم دليل على حيوية موسيقاه وقدرتها على البقاء.

---

(٣) كانت هذه الصياغة تلقى استحسانا كبيرا حين يعزفها الكونسرفتوار فى أوربا

(٤) كان بالاسانيان أستاذا زائرا بالكونسرفتوار ووضعت إدارة المعهد بين يديه مجموعة سيد درويش ليختار منها، فاختار هذا اللحن.

حوار الموسيقات فى إنتاج سيد درويش من خلال لحن «مصطفاكى بزيادكى»

مصطفاكى بزياداكى

النهارده ، بكره بعده احنا يمسك أناضول
كدابين ! كدابين !

http://Archivebeta.Sakhrit.com

***

مصطفاكى بزياداكى
زنا رومى ، زنا فوس
موناليز تحت البواكى
ويّا سجان التيوس
هربانين ! هربانين !

***

فى أثينا مفيش دراخمه
عسكرية بالآلاف
بس شاطرين ياكلو لخمه
من كماليدس يخاف
معذورين معذورين

يسبو كانى ،يسبو مانى
شوف مانو لى مفيهش حيل
كلموه بردون يونانى
خش امسك دردنيل
كدابين ! كدابين !

***

أم ترى عنده فرنسا
عنده طليان بلشفيك
انت فين يا اسبرانا
جنب دول مسكين جريك
يهتومين !

***

فين أيام البحر فين
فين ايام البحر فين
اكسو ، امش بره ، جنس رومى
ترك دول فى الانتصار
مشهورين !

كانت القضية الأولى فى موسيقانا الحديثة هى نفسها القضية الأولى فى الثقافة العربية كلها ، وهى الأصالة والمعاصرة ، فالمصريون والعرب عامة من أكثر الشعوب فى هذا العصر إحساسا بالخطر الذى يهدد ثقافتهم القومية من جانبين متناقضين الأول جانب التقليديين المتزمتين الذين يرفضون أى تطور أو اتصال بالثقافات الأجنبية ، والثانى جانب المتأوربين الذين يعتقدون أن تقدمنا فى الموسيقى ليس له الا طريق واحد هو الطريق الذى سلكته الموسيقى الأوربية التى تطورت من الأشكال الغنائية البسيطة ، إلى الأشكال السيمفونية والأوبرالية المعقدة ، حتى لو أدى هذا الطريق إلى التنازل عن كل ما يميز موسيقانا القومية ، ويخصها من مقامات وأشكال وآلات .

وفى المرحلة التى ظهر فيها «**سيد درويش**» كان لكل من هذين الطريقين أنصار متحمسون فالتيار التقليدى المحافظ يمثله فى المجال الفنى كبار المطربين والملحنين الذين لمعوا فى تلك الفترة **كصالح عبد الحى ، والشيخ أبو العلا محمد ، والشيخ على محمود** ، ويمثله أيضا فى المجال الأكاديمى **معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية** الذى ضم أنصار الموسيقى التقليدية من الفنانين ، والمتذوقين ، وكبار رجال الدولة ، ونجوم المجتمع أما التيار العصرى فكان يمثله فى المجال الفنى بعض الهواة الذين درسوا الموسيقى السيمفونية واتصلوا بالأوساط الموسيقية الأجنبية فى مصر والخارج ، ومنهم **يوسف جريس** أول مصرى تعزف له الأوركسترا عملا سيمفونيا

هو القصيدة السيمفونى «مصر» الذى قدم لأول مرة فى الإسكندرية فى شهر أغسطس عام ١٩٣٣ ، ومنهم أيضا : **ابو بكر خيرت** أول عميد لمعهد الكونسرفتوار ، **وحسن رشيد** أول مغنى مصرى ، أوبرالى . وإلى جانب هؤلاء الهواة كانت دار الأوبرا المصرية هى المؤسسة الثقافية الرسمية التى تمثل هذا الاتجاه .

وهذا الصراع بين الاتجاه المحافظ والاتجاه العصرى عرفته فى هذا العصر أيضا كل الشعوب التى تعتز بتراثها القومى من ناحية وتريد أن تساير التطورات الحديثة من ناحية أخرى ، كما حدث فى الصين مثلا بين انصار الأوبرا الصينية التقليدية وانصار الأوبرا الغربية ، وكما حدث فى أسبانيا التى لم تستطع أن تشارك بقوة فى الإنتاج الموسيقى الأوربى الأوركسترالى بسبب ارتباطها الشديد بموسيقاها القومية ، وكما حدث أيضا فى اليونان التى خضعت موسيقاها للظروف التى خضعت لها الموسيقى العربية .

لكن الصراع بين الاتجاهين المتعارضين كان أكثر حدة بالنسبة للشرقيين عامة ، وللعرب بوجه خاص ، لأن الثقافة الأوربية المتقدمة لا تعتبر بالنسبة للأسبان أو لليونانيين ثقافة أجنبية كما تعتبر بالنسبة لنا ، وخاصة فى المرحلة التى عاش فيها «**سيد درويش**» وهى مرحلة الثورة ضد الاحتلال **الإنجليزى** والجهاد فى سبيل الاستقلال الوطنى والحرية .

هذه الحساسية الخاصة هى التى دعت إلى ظهور طريق ثالث غير طريق التمسك الحرفى بالتراث القديم ، وطريق النقل الحرفى عن الموسيقى الأوربية ، فقد رأى بعض الموسيقيين العرب أن الموسيقى العربية يمكن أن تستفيد من التطور الذى حققته الموسيقى الأوربية ، دون أن تتنازل عن جوهر شخصيتها ، وهذا هو الإنجاز الذى حققه **سيد درويش** مستفيدا فى هذا بموهبته العظيمة أولا ، وبثقافته المتبحرة فى الموسيقى العربية ثانيا ، وباتصاله بالموسيقى الأوربية ، وخاصة الأوبرالية ، سواء وهو فى الإسكندرية حيث تعيش جاليات أوربية كبيرة ، أو عندما انتقل إلى القاهرة وأصبح يشاهد بانتظام مواسم الأوبرا التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية الزائرة فى دار الأوبرا المصرية .

وسوف أعرض فى هذه المقالة الطريقة التى استطاع بها سيد درويش أن يوفق بين أصول الموسيقى العربية وبعض عناصر الموسيقى الأوربية من خلال لحن من ألحانه يتمثل فيه الصراع بين الشرق والغرب كان موضوعه هو الحرب التركية اليونانية التى اشتعلت خلال الحرب العالمية الأولى ، هذا اللحن الذى عبر فيه «**سيد درويش**» عن انحيازه وانحياز المصريين عامة للأتراك وهو : «مصطفاكى بزياداكى» فاللحن كما تشير الكلمات تمجيد **لمصطفى كمال باشا** القائد التركى الذى انتصر على اليونانيين رغم إمكانياته المحدودة ، والذى تحول بسبب هذا الانتصار الى زعيم وطنى قاد الأتراك فى ثورتهم ضد النظام العثمانى القديم ، وأعلن النظام الجمهورى ، وأصبح أول رئيس للجمهورية التركية .

كان **سيد درويش** ضليعا فى تلحين الأشكال العربية التقليدية كما نجد فى أدواره وموشحاته التى لا تزال حية حتى اليوم . لكنه كان أيضا شديد الإعجاب بالموسيقى الأوربية الغنائية . وقد شهد الذين عاصروه بأنه كان يتردد على **تياترو الكورسال** ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض **توسكا ومدام بترفلاى لبوتشينى «والبلياتشو» لليون كافللو** ، فضلا عن إعجابه بأوبرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاجنر . وقد أدى به هـذا الإعجاب إلى الانصـراف عن **التخت العربى** والاقتصار على التلحين **للمسرح الغنائى الذى لحن له ٢١ أوبريتا واستعراضا غنائيا تـرجم بعضها ، أو مُصَّر ، عن أوبريتـات** أوربية ووضـع لها **«سيد درويش»** ألحانا جديدة ، كما نجـد فى « **أوبريت** الباروكة laMescotte .

ومن العنـاصر الأوربية التى اقتبسهـا **سيد درويش** موازين المارش الغنائية والرباعية ، كما نجد فى مارشاته وأناشيده (**احنـا الجنود ، احسن جيـوش ــ بلادى بلادى ــ قوم يا مصرى**) .

وأيضا الميزان الثلاثى **للفالس** والبوليرو كمـا نجد فى لحن « **يانيل سلام**» واختيار **«سيـد درويش»** لإيقاع الفالس فى لحن عن **النيل** يوحى بتأثير **لشتراوس** عـلى الموسيقى المصرى .

وسوف نرى فى لحن «مصطفاكى» الذى أحلّله فى هذه المقالة أن **سيد درويش تنقل** بحرية بين موازين مختلفة وإن ظلت موازين المارش هى الأساس كما **أشـرك سيد درويش** الآلات الأوربية فى عزف ألحـانه ونجـد فى لحن **مصطفاكى الذى غناه بنفسه أنه استخدم فيه البيانو والكمان فقط** :

١ ــ **من الممكن تلخيص كلمات الأغنية فى فكـرتين أساسيتين : الأولى تتحـدث عن آمال اليـونانيـين فى الاستيلاء على الأناضول** وقد قلد مؤلف الكلمات فى هذا المقطع طريقة اليونانيين فى الكـلام باللهجـة المصريـة . والفكرة الأخرى تتحدث عن قوة الأتراك وقدرتهم بقيادة **مصطف كمال على تحقيق الانتصار . وفى هذا المقطع تقليد لطريقة الأتراك فى الكلام** .

٢ ــ **واللحن ايضا ينقسم إلى هذين القسمـين وقد وضعه سيد درويش** فى **مقام النهاوند** ، وهو من المقامات العربية التى لا يدخلها أرباع النغمات ، ولهذا يعتبر من المقامات المشتركة بين الموسيقى العربية والغربية ، مـع اختلاف اللهجة الموسيقية ، وهو يقابل **سلم دو الصغير** وقد صور **سيد درويش مقام النهاوند** فى هذه الأغنية على درجة **فا**

٣ ــ تتميز الفكرة اللحنية الأولى بهبوط انسيابى للمركب الثلاثى فى المازورة الأولى ، حيث تبدأ بالدرجة الخامسة للمقام ، ليصل إلى الدرجة الأولى وهى أساس السلم ، ثم يقفز من هذه الدرجة الى الدرجة السادسة ، ثم يهبط إلى الثالثة ، ويعود فيصعد إلى الخامسة ، ويقفل هذه الفكرة اللحنية الأولى على **الأربيج المركب** الثلاثى مستقرا على درجة الأساس .

٤ ــ وتبدأ الفكرة اللحنية الثانية التى تتحدث عن **مصطفى كمال** بقفزة رابعة إلى أعلى تعبيـرا عن تمجيده للقائد التركى ، ثم يهبط حتى ثالثة السلم بتدرج هادىء ليعود فيقفز الى الدرجة الخامسة ، ويهبط متدرجا حتى يصل الى درجة الأساس .

٥ ــ هاتان الفكرتان تظلان فى صراع دائم مستخدما فى اللحن كله المركب الثلاثى متصرفـا فى حدود **الأوكتـاف** حتى يصل إلى نهاية اللحن التى تعبر عن عواطف محتدمة من التعاطف والحنين فيصعـد إلى درجة (**فـا**) ثم يهبط بتدرج حتى يصل إلى قرار السلم .

٦ ــ تنقل اللحن بين أجناس مختلفة راعى فيها دائما أن تكـون أجناسـا نصفيـة ، وهى **النهـاونـد والعجم والكرد** ، التى تتفق مع المقامين الـرئيسيين للـموسيقى الأوربية .

٧ ــ راعى الملحن ان تكون السرعة متوسطة هادئة تسمح بإظهار النبرات ، والتمييز بين اللهجتين المتصارعتين فى اللحن .

٨ ــ إيقاع اللحن يمكن اعتباره إيقاع المارش . وقد وضع الملحن القفزات الصاعدة والهابطة فى تتابع إيقاعى متشابه .

٩ ــ طبيعة اللحن تسمح بعزفه على آلة موسيقية ثابتة كآلة البيانو . وهذا ما حدث فعلا فى تسجيله للحن على الاسطوانة وإن لم يظهر فى هذا التسجيل الإمكانيات الهارمينية الذى يمكن استخراجها من هذا اللحن .

١٠ ــ هذه العناصر الموسيقية المقتبسة تشكل من ناحية تصور سيد درويش للشخصية اليونانية التى أراد ان يصورها فى اللحن ، كما تقدم من ناحية أخرى طريقته فى تطوير الموسيقى العربية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـــناء عبد الفتاح

ملاحظات «مخرج»
حــول أوبريت العشــرة الطيبة

الـرواية التى نتحـدث عنهـا «العشـرة الطيبـة» ، إقتبسها رائد من رواد المسرح المصرى الكـاتب **محمد تيمور** عن الفرنسيـة من رواية «ذو اللحيـة الزرقـاء» ، ووضع أزجالها الكاتب المسرحى بديع خيرى ، ولحنها **سيد درويش** ، وتولى إخراجها شيخ المخرجين المصرين النابغين **عزيز عيد** . كان ذلك فى أواخر عام ١٩٢٠ .

اختار تيمور للرواية ــ متـأثراً ولاشـك بالجـو الذى يحيطه ــ عصراً غير واضح المعالم من عهد المماليك الذين حكموا مصر طغاةً مغتصبين . فلاحون وعمال يكـدحون وهم رازحون تحت نير الحـاكم المستبد ، الحـاكم الذى يصرف الأمور بالحماقة والسوط ، والمحكومون يـروحون عن أنفسهم تارة بالأنين وأخرى بـالسخريـة واصطناع الصبر .

يستطيع سيد درويش أن يخضع ضروب المـوسيقى العربية وألحانها لإحساسه وإلهامه ، فيكون هذا المزاج النادر بين الألحـان العربيـة والأوروبية ، محـاولة منـه لابتداع هارمونى لموسيقانا . يتمكن تيمور فى حوار الرواية وفى مشاهدها من أنْ يرمز بالماضى إلى الحاضر ، ليصبح هذا الحاضر حيا معبرا عن أهم مرحلة من مراحل تاريخ الشعب المصرى الذى يكافح فيها من أجل حريته .

واحده .. وه

* يدخل الفـلاحون حـاملين أدواتهم الـزراعية وهم ثائرون على حالة السرقة الجماعية لأراضيهم :

الفلاحون : (وهم يؤدون غناء) مابقاش فاضـل نعزق واصل غير قراطين جبلى الفاصل . حد وابور الطحين . فى اللحظة نفسها عندما ينتهى فلاح من عمله فوق الشادوف يستطرد قائلا : الفلاح : الحمـد لله وخلصنا . وكـأن خلاصه من عمله هو إجابة ضمنية ساخرة عن ذلك الذى ضاع من أقرانه من الفلاحين . فلا نعثر فى هذه الأغنية الأولى الافتتاحية لأوبريت العشرة الطيبة طربـاً أو غناء خالصاً ، بل جزءا من حياة الفلاحين وشقائهم اليومى .

ولذا تتحول الأغنية إلى لوحة درامية تمهد لتلك اللحظة الحياتية المختارة . فيها يربط تيمور بين حادثتين متباينتين دراميا ، بشكل يتصف بمفارقته الدرامية ، وتنشأ وحدتهما الفنية فى كون إحداها إجابة عن الأخرى . فى هذه اللوحة الغنائية الدرامية نجد ثلاثة مستويات أو ثلاث فئات :

ـــ الفلاح بشادوفه وهو يعمل . والبنات وهن يحملن المياه المستقطعة من الترعة .

ـــ ست الدار بغنماتها فى سعيها اليومى

ـــ الفلاحون المزارعون العائدون بعد سرقة أراضيهم التى تصبح رشوة «لعزايم الأغا وكرائمه»

وتنتهى هذه اللوحة الفنية بمعنى تعليمى ينبغى التوقف عنده : وهو أن الفلاحة المصرية بأصالتها هى أفضل كثيرا من غيرها من النساء الأخريات

ـــ «دى الفلاحة من دول يميه من الكخيات المنتفخين»

* السمة التعليمية الأخرى هى «التمدين» الذى كان ثمرة لحركة التنوير التى انتشرت فى مصر أوائل القرن العشرين تأكيدا لثورة ١٩ .

«هو نَصَفَّنَا وخلاّنا شفنا عز وأفراح غير التمدين !

البداية إذن هى الأرض .. التربة المصرية هى المكان والفراغ المسرحى الذى يحتوى الجميع .. كل من يؤدى دورا فوق خشبة المسرح الاجتماعى والاقتصادى والسياسى للمجتمع المصرى .

* «على قد الليل ما يطول»

تذكرنا هذه الأغنية داخل اللوحة الجديدة : لوحة نزهة وسيف ، بمشهد شرفة «روميو وجوليت» لشيكسبير ، يدخلنا الحدث إلى قلب الأحداث وداخل شخوص الأوبريت ، فبينما كانت اللوحة الأولى بانوراما ، للأحداث المسرحية بشكل عام ، فإن اللوحة الثانية تقترب من أبطال مسرحيتنا تحاول أن ترينا شخوصهم عن قرب . إن نزهة الفلاحة المصرية التركية الأصل ـــ نشأت فى حضن القرية المصرية ، وبين عاداتها وتقاليدها لقد احتوتْها القرية وأصبحت نزهة جزءا منها ، وهى معشوقة سيف الفلاح المصرى البسيط الفقير وطوال عدة دقائق فقط ـــ هى زمن الأغنية الثانية من أوبريت العشرة الطيبة ـــ يستطيع سيد درويش بلحنه المسرحى الحوارى وكلمات بديع خيرى ، أن يضع يدنا داخل اللوحة المعروضة معماراً مسرحياً « للشرفة والساحة» من جانب ، وفى الوقت نفسه «ميزانسين للحركة» المرسوم بداخلها ، وتحركات الممثلين/ المؤدين داخل الأغنية ، وإيقاعها وتنويعاتها الدرامية ، بداية من هبوط نزهة من الشرفة ، واقترابها من حبيب القلب سيف ، وصولاً إلى حالة الغزل الصريح التى تتضمنها الكلمات المتحاورة لحناً بين البطلين عندما يلتقيا :

سيف : يا لطافتها !

نزهة : يا وجناته !

سيف : أنا من النجمة فى استنظارك !

نزهة : أدينى نازلة

يتسم هذا الحوار الغنائى بدراميته على مستوى المعنى والحركة ، مما يجعلنا ـــ أثناء التنفيذ ـــ نستغنى إستغناء كاملاً عن أىّ حوار درامى بديل . وبهذا ينجح سيد درويش داخل اللوحة الغنائية الدرامية فى إبراز كل ما يريد إيصاله للمتفرج عن طريق النغم المتحاور ، الذى يصبح بدوره مدخلاً جيدا للنقاش الهادىء الممثل فى الحوار الخالى من الغناء ـــ حوار القرارات : حيث تسعى نزهة ـــ صراحة ـــ للتفكير جديـاً فى الزواج من حبيب القلب .. سيف .. يكتسب الحوار هنا وظيفة درامية أخرى

هى الكشف عن مكونات الشخصيات الداخلية .. فالمرأة فى هذه المسرحية تمثل فئة من النساء المتحررات المطالبات بحقوقهن .. الساعيات إلى تحقيق طموحاتهن .. والرجال هم شخصيات هشة .. طائرة لا تقرر مصائرها بنفسها . أما ست الدار تلك الشخصية المسترجلة — فهى بطلة القرية الحقيقية ، الباحثة عن السعادة ، تضيع داخل وحدتها ، فتقرر التضحية بنفسها من أجل إنقاذ بنات جنسها .

* الملاحظة التالية التى تعين المخرج فى تصوره وإستكمال رؤيته الاخراجية الفنية لأوبريت العشرة الطيبة» ، هى أن سيد درويش يستطيع بمهارة فائقة أن يقدم لكل شخصية بمدخل غنائى درامى خاص بها .. فلنأخذ اللحن المسرحى « يقطع فلان على علان ..» فلا نكاد نسمع مطلع الأغنية المسرحية حتى نعرف أنها هى .. هى ست الدار ، ليس ست الدار كشخصية من شخوص الأوبريت فقط ، وإنما ست الدار فى كل قرية من قرى ريفنا العريق ، فهى قطة برية ، صاخبة ، قاسية على نفسها وعلى غيرها :

ست الدار لو كنت من اللى بالك فيهم
اللى عصايه تجريهم
ما كانوش يموتوا فى جلدهم
ويحاسبوا منى كلهم
إن كانوا صغار واللاكبار
بيشوفونى يجروا بالمشوار

ومع قسوتها وضراوتها ، فإنها تحمل فى داخلها قلبا رقيقاً وعذبا ، وهى فى نهاية الأمر تمثل المرأة المصرية بكل طيبتها وعنفوانها ، واللحن يعبر عن تلك التموجات الانفعالية بصخب وقوة تارة ، وبعاطفة جياشة وحس مرهف تارة أخرى . فى هذا المدخل نكتشف كذلك نقد ست الدار لكل ما يحدث ويدور حواليها ، انه يتضمن نقد تيمور وخيرى ودرويش لكل الأوضاع الاجتماعية الخاطئة ، داخل مجتمع يجعلها أحيانا تتعامل بالقوة والقسوة مع بنى جنسها ومع ذويها من البشر ، فتضع نفسها فى شرنقة لا يكون بمقدور أحد اختراقها سوى لمن تحبه ، ولا يحبها ، إنه سيف الدين — معشوقها .

أما حسن عرنوس فهو كاتم سر صاحب العز والإكرام الوالى وهو يبحث عن ابنة الوالى الضائعة والشخصية الأخرى حزنبل — والمكمل للشخصية الأولى — فهو الكيماوى المشهور عن أعيان المماليك حاجى بابا حمص أخضر ، يقوم بتخليص سيده من زوجاته ، وفى الوقت نفسه يبحث له عن زوجة جديدة . فى المدخل الغنائى الحوارى لهاتين الشخصيتين نتعرف على قطاع آخر ، تلك الفئة المسيطرة حيث يقتسم مصر آنذاك كل من الوالى التركى وسنجق المماليك ويعرض بديع خيرى صلف هذه الطبقة الحاكمة المستعمرة ودسائسها وانهيارها الخلقى . فالوالى يبحث عن ابنته التى نعرف فيما بعد أنها نزهة الفلاحة التى لفظتها أمها وهى طفلة لشىء الاّ لمجرد كونها أنثى وليستْ ذكراً . وعندما يكتشف الوالى السر ، يأمر بالبحث عن ابنته الأميرة وإرجاعها للقصر خاصة وأنه لم ينجب طفلا آخر يرث العرش . ويكون هذا سبب بحث حسن عرنوس عن الفتاة التى كانت طفلة ، وعلى الرغم من سذاجة الفكرة دراميا ، إلا أنها تعطى المخرج مساحة عريضة لإثراء رؤيته ...فنزهة ليست شيئا آخر سوى رمز لمحاولة تقرب السلطة الدخيلة من الشعب ، ونزهة الفلاحة هى رمز هام للشعب المصرى القادر على احتواء كل الثقافات الواردة والجنسيات الوافدة ، وزرعها فى باطن التربة المصرية ، وأن أىَّ قوة غريبة ليست بقادرة على تغيير مكونات الشخصية المصرية وهذا ما نراه مجسماً فى

شخصية نزهة الفلاحة الأميرة التى تتأبط ذراع سيف الفلاح المصرى ، وبزواجه منها يسترد حقه الشرعى فى حكم بلاده .

ويصل الحوار الغنائى إلى ذروة سخريته عندما يكشف حزنبل عن جرائم سيده أمام جمع غفير من أهالى القرية ، وهو يعلن لهم بحثه عن عروس جديدة لسنجق المماليك حاجى بابا

حزنبل بقاسعا «تلو فخامتلو مملوكتلو .. فشخرتلو ..

أبصر مدرك إيه هاتله .. وهكذا إلى آخر هاتلو .

سيدكو وتاج راسكو الأزعر .. نسل حلنبوصة الأكبر .

سنجق مماليك البندر حاجى بابا حمص أخضر .

ثم يعلن حزنبل وهو يصف سيده .

دينـــه وعقلـــه وإيمـــانـــه
إنـــه يـــغـــرق لـــودانـــه
لـيـل ونـــهـــار مـــع نســـوانـــه
فشر النمـــرود فى زمـــانـــه

* ثمة ملاحظة تتصل بحوار الأوبريت الغنائى : فهو يعكس لونا ساخرا أقرب فى شكله من صيغة الظواهر المسرحية الشعبية ، «الحاوى» و «الأراجوز» التى تستغل داخل العمل المسرحى بشكل ضمنى : كنوع من الغمز واللمز والسخرية الواضحة من الحاكم وعلاقته بالمحكومين . ويمكن لى أن أؤكد بأن الاثنين خيرى/درويش) كانا على وعى شديد بخطورة استخدام التراث الشعبى المعبر عن وجدان الشعب المصرى والتوخى لمشاكله وقضاياه حتى يصل الأوبريت إلى كل فئات المتفرجين . الأراجوز/الباشكاتب

كـل بنت بنتْ بنوت
تـدى اسمهـا بالمظبوط
للبـاشكـاتـب عمـرهـا ردت
تـوت . حـاوى تـوت

جوقة الشعب توت حاوى توت

يتلو ذلك حوار درامى يلعب فى الأغنية دور التشكيل الحركى والتكوين الصوتى ، والايقاع الأدائى الملتزم بالإيقاع العام اللحنى الذى يخدم الدراما ، ولا يعوقها عن التطوير المتصاعد :

الباشكاتب : انت مين ؟.

بنت ١ : عائشة .

بنت ٢ : فاطمة .

بنت ٣ : خضره

الباشكاتب : ديهده هوه ليّه عشر إيدين ؟!

* فى لوحات الفصل الأول لا يحل الحوار محل الأداء الغنائى ، بل يلعب أوبريت العشرة الطيبة بكل المقاييس العلمية لمفهوم الأوبريت ، دوراً هاماً فى خلق صيغ العرض المسرحى الموسيقى ، المكون من الاحداث المسرحية ذات الطابع التراجيكوميك والمتكون من أجزاء موسيقية وفواصل غنائية متباينة وثنائيات (ansamble حيث المداخل الأوركسترالية وأجزاء الرقص تتخللها الحوارات والمونولوجات يسبقها افتتاحيات . وينتهى الفصل الأول من أوبريت العشرة الطيبة باختيار ست الدار زوجة للملوك المتسلط عن غير توقع ، بعد عملية الافتراع ولعبة الحظ ليولد اللحن الذى يقوم مقام التعليق على الحدث .

جوقة الشعب : والله طيب يازمان الخلطبيط
الأصايل يلقوا فى آخر الزمر طيط

وكأن اختيار ست الدار هو اختيار للطبقة الدنيا او السفلى من المجتمع المصرى للتزاوج مع الطبقة العليا (الحاكمة) ، وكأن ممثل سواد الشعب هو صنو لأولئك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاكمين ، لكنَّ هـذه المعلومـة المقترنـة بتعليق الشعب المباشر ، ما تلبث أن تتغير لتصب فى فكرة جديدة تدور على لسان حزنبل فى ذات اللحن :

حزنبل : ده بختك يا أبو بخيت الراعيه بقالها صيت فالراعية بهذا المفهوم ستلعب دورها وستكون لساناً معبرا عن الشعب الذى سينتقم بواسطتها من حاكمه المستبد ، فست الدار عن غير وعى منها بهذه المهمة الجسيمة تملك داخلها قوة شعبية رادعة تـذكرنـا بقوة الأراجـوز الذى يستطيع بعصاه أن يغلق أفواه الناس ، والشعب الـذى كان رافضا لست الدار ، يحتفل بها احتفالاً أقرب ما يكون بالاحتفال بعروس النيل التى يُلقى بها أضحية للنيل . لكن البعل هذه المرة هو الحاكمُ المستبد حاجى بابا الذى ستزف إليه ست الدار إرضاء لجشعه ورغبته الدائمة فى عروس جـديدة ، تـروى ظمأه الـدموى ، وتـوقف من فيضـان طغيانه .

وهكذا تسير الأحداث المسرحية مسيرتها المحتومة لينتهى الفصل الأول وتستمر أحداث المغامـرة الشعبية داخل أروقة قصر السلطان وخارجه فى الفصلين التاليين .

ولو قمنا بالتحليل المتـأتى للوحـات أوبريت العشـرة الطيبـة لاخراج هـذا العمل المسـرحى الهام ، سيكـون بمقدورنا اكتشاف عدد غـير ضئيل من المـلاحظات التى تكشف عن أسرار هذا العمل المسرحى الكبير والهام فى تاريخ الأوبريت المصرى . فسيد درويش يذكرنا فى تاريخ التطور الموسيقى بحركة قام بها جلوك Gluck فى أواخر القرن الثامن عشر . إن سيد درويش يرفض أن تكـون الموسيقى المسرحية مجرد الحان لا تربطها بالكلمات أى رابطة ، ويأتى على المعنى أن يكون مجرد مطرب يلعلع بصوته على المسرح ـــ على حد تعبـير العالم المـوسيقى الدكتور حسين فوزى ـــ دون أن يعبر اللحن مباشرة عن معنى الألفاظ التى تعنيها .

لا يحق لنا أن نهمل أعمال سيد درويش فلا نتذكرها إلا بمناسبة احتفالنا بمرور مائة عام على ميلاده ، ثم ننساها بعد ذلك ، وإنما يجب تقديم أعماله المسرحية جميعها على مدار السنة ، لا بالصورة التى كـانت تقدم عـلى أيامـه طبعا ، ولكن من وجهات نظر جديدة تكتشف ما فى هـذه الأعمال من جوانب وقيم غير مكتشفة . وتربط بينها وبين قضايا الحاضر وهمومه ومشاكله .

نحن فى حاجة إلى لقاء حميمى جديد . بسيد درويش ومحمد تيمور وبديع خيرى وغيرهم من رواد المسرح كى تقترب أكثر فأكثر من طبيعة العمل المسرحى الغنائى الذى افتقـدناه ، وبـه نستعيده ونفيـد الفنانـين من مؤلفـين موسيقيين مسـرحيين ومؤلفى دراما ومخرجـين لتقديم أعمال أوبريت رائعة ، يمكن بها أن تصبح حلا من الحلول الفنية لأزمة المسرح المتفاقمة .

* إن سيد درويش يقفز بالموسيقى المسرحية قفـزة هائلة ، يجعل معرضا للمعانى المختلفة يعبر فيها بموسيقى سليمة مصرية أصيلة . وكانت الموسيقى المسرحية تعتمد قبله على الموشحات وتنحو إلى التطريب مثلها مثل موسيقى الصالون سـواء بسواء . وسـارتْ الموسيقى المسـرحية صوب الارتقاء حتى كادتْ أنْ تستكمل مقومات التطـور الذى سلكتْه من قبل الموسيقى المسرحية فى البلاد الأخرى لولا وفاة سيد درويش فجأة عام ١٩٢٣ .

* تـدخـل « شـهـر زاد » « والعشـرة الطيبـة » و « البيروكة » وغيرها من الأوبريتات إلى تاريخ موسيقانا المسرحية من أوسع أبوابه ، لتثبت أنَّ سيد درويش هو أب الأوبريت المسرحىِّ العربىِّ بلا منازع !

متابعات

حسين عيد

صلاح حافظ الذى فقدناه

قراءة فى المجموعة القصصية « أيام القلق »

هو ابن الريف المصرى ، حيث ولد فى إحدى قرى محافظة الفيوم ، فى ٢٧ اكتوبر ١٩٢٥ . كان حلم أبيه (المدرس ثم ناظر المدرسة) أن يصبح ابنه طبيبا ، حتى يعالج فلاحى القرية الذين ينهشهم الفقر والجوع والمرض . هكذا التحق صلاح حافظ بكلية طب قصر العينى القاهرة عام ١٩٤٨ ، فى ظل مناخ يمور بتيارات سياسية واجتماعية عنيفة ، فهناك الاستعمار الإنجليزى يجثم على أرض الوطن ويستغل ثرواته ، وهناك ملك يعيث فسادا ، يسانده إقطاع نهم ، وتتصارع الأحزاب دون هوادة للوصول إلى الحكم .

فى هذا الجو ، بدأ صلاح حافظ يشارك فى الحياة السياسية ، وتفتحت مواهبه الأدبية ، التى كانت ترتكز على تجربة عريضة من الانتماء إلى جموع البشر من الفقراء والمساكين فى الريف والمدينة . فنشر قصصه القصيرة فى مجلة « المسائية » التى كان يحررها الشاعر والصحفى الكبير كامل الشناوى ، ومن خلالها تعرف على أنيس منصور ، مصطفى محمود ، محمود السعدنى وغيرهم من قصاصى تلك الحقبة . ثم انتقل إلى جريدة

« النداء » التى كان يملكها ياسين سراج الدين الذى عرض بعد ذلك على صلاح حافظ رئاسة تحرير مجلة « القصة » ، التى اكتشفت موهبة يوسف إدريس ونشرت أولى قصصه .

فى عام ١٩٥١ بدأت مرحلة جديدة من حياة صلاح حافظ حين انتقل إلى مجلة « روزاليوسف » ؛ ليمارس أعمالا صحفية ، فأهمل دراسة الطب وكتابة القصص ، وكانت بدايته فيها هى سلسلة مقالات « انتصار الحياة » التى أرست شهرته كصحفى وسياسى ناجح لدى القراء ، والتى أوضح تطورها فى مقدمة أول كتبه « انتصار الحياة » ، « الذى صادرته الرقابة المصرية لفترة طويلة بعد الثورة » ، حين بين انه كان يكتبه « فى البداية ككاتب صحفى ينشر آخر أخبار العلم ، وبهذه الصلة راجت بين القراء أول الأمر . ثم فجأة بدأت تتفجر الحركة الوطنية وتحول النضال

السلمى ضد الاحتلال البريطانى إلى نضال مسلح ، ولم يعد فى مصر بيت ولا شارع إلاّ وهو مشغول بمعارك الفدائيين ضد معسكرات الاحتلال فى منطقة قناة السويس . وطبعا فرضت حرارة هذا الوضع الجديد نفسها على مقالات « انتصار الحياة » فإذا بها تتحول من سطور علمية إلى سطور سياسية . وإذا بالباب الذى كان يستعرض حقائق العلم المجردة يتخذ من هذه الحقائق ذريعة ليتكلم فى السياسة ويحمل السلاح مع المقاتلين !

وبدأ كل ما ينشر فى الباب يتجه نحو فضح المواقف السياسية الرجعية على ضوء أدلة مستمدة من علوم الطبيعة والكيمياء والطب والرياضيات » ، « ثم جاءت الرقابة على الصحف فزادتنى تمسكا بهذا الأسلوب ؛ لأن ثقوب النسيج العلمى الاجتماعى هذا كانت تسمح أكثر من غيرها بتفويت ما أشاء من آراء متمردة ! » .

وقد انتقل بعد ذلك إلى مؤسسة « أخبار اليوم » ، كما عمل وساهم فى إنشاء العديد من الصحف والمجلات ، بعد انقضاء فترة اعتقاله فى معتقل الواحات فى الفترة من عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٢ .

هكذا تفرغ صلاح حافظ للعمل الصحفى ، وكانت الفترات التى يبتعد فيها عن الصحافة ، فترات إبداع أدبى ، حيث أصدر مجموعتى قصص هما « أيام القلق » ، و « الولد الذى جعلنا لاندفع » ، وروايتين هما « المتمردون » (التى أخرجها توفيق صالح فيلما سينمائيا) و « القطار » ، ومسرحية واحدة هى « الخبر » ، وبذا ظل وفياً لفن « المقال الصحفى » الذى برع فيه ، وأصبح له فيه مدرسة متميزة ، تمتاز بالانتماء العميق للوطن وللبشر خاصة ، والتناول الذكى الساحر الذى يعتمد على صدق المواجهة ، والقدرة على إقناع عقل القارىء ، حتى وافته المنية يوم ١٩٩٢/٣/٤ ، بعد معاناة شجاعة مع المرض استمرت عامين طويلين ، لم يتوقف خلالهما عن كتابة مقالاته الصحفية .

* * *

« أيام القلق »

صدّر صلاح حافظ مجموعته القصصية « أيام القلق » بالكلمات التالية : فى كتاب حياة كل إنسان فصل بعنوان « القلق » وقد يشغل هذا الفصل صفحة واحدة أو يشغل الكتاب كله ، ولكنه — كالميلاد والموت — لا مفر منه !

والقصص التى على الصفحات التالية بعض ثمار هذا « القلق » .. نمت فى تربته ، وشقت الارض لترى الشمس أول مرّة فى أيامه .. » .

وقد كان صلاح حافظ موفقا غاية التوفيق ، حين أوضح مبررات إطلاق هذا العنوان على المجموعة ، وحين لم ينهج نهج غالبية الكتاب الذين يتخذون من عنوان إحدى قصص المجموعة عنوانا للكتاب كله ..

تتكون المجموعة من عشر قصص ، ومسرحية قصيرة واحدة . الموضوعات الأساسية فيها هى الفقر والمرض والاستغلال والاحلام المستحيلة ، التى تقهر أبناء الشعب (البسطاء) ، فيحاولون أن ينفلتوا منها تارة بشكل ملتو سلبى فينالون (جزاءهم) ، وتارة أخرى بشكل صريح إيجابى ، فينجحون فى تقديم حل (جزئى) ؛ لأن رؤيتهم كأفراد كانت قاصرة عن رؤية الإطار الاكبر (الكلى) للمجتمع وما يحكم تيارات الحركة فيه .

فى ثلاث قصص يتبدى الفقر أو المرض مسيطرا ، فى حين يحاول أبطال تلك القصص الانفلات من اساره بأسلوب خاطىء ، فتحل عليهم اللعنة وينالون اسوأ الجزاء .. ففى قصة « زوجتى مريضة » يحكى فنان (تافه ، كما يصف نفسه) صراع زوجته المستمر مع المرض ، وتملص

صديقيه الدكتور ثم المحامى من مساعدته ، لكنه يتمكن من أن يقترض جنيها وأن يحملها إلى عيادة الطبيب ، الذى يشخص المرض بانه مغص كلوى يحتاج حقن مورفين لتسكين الآلام ، هكذا يقوم الزوج برحلة عذاب مع الصيدليات ليصطدم بالروتين ، وينتهى به الأمر ان تصدمه سيارة تهشم حقن المورفين ، ثم تفرّ هاربة ، ليكتشف أنها سيارة وزير الصحـة ، فيصرخ مـغلـولا ، عاجزاً : « يـاوزير الصحـة .. زوجتى مريضة ! » .

بطبيعة الحال ، نحن أمام قصة من بدايات صلاح حافظ ، كل شىء فيها مرتب ، محاصر بصدف غير منطقية ، لتصعيد الموقف إلى الذروة التى ارادها : فلا يملك بطل القصة إلّا أن يصرخ تلك الصرخة اليائسة ، المدبرة لتحدث المفارقة لأن وزير الصحة ، بدلا من أن يحافظ على صحة المرضى ، يدمر وسائل علاجهم ! لكنه فى قصة « شجرة التفاح » يبدو أكثر نضجا ،وانظر لبدايتها ،وهو يقدم بطل القصة : « كل الناس يحبون جمعه .. كان لا يملك شيئا .. فـلا مـوضـع إذن لأن يحس ولا يصنع شيئا .. فلا حاجة به إلى أن يتعارك .. ولا يأمل فى شىء .. فلا داعى لأن يعبس أو يفكر . حياته كلها طعام فى بيوت الناس ، وفراش فى مسجد ، وضحك مع النـاس .. وللنـاس .. وعـلى الناس » .

إنه نموذج هامشى ، يتواجد (عادة) فى القرى ، ومشكلته أنه أحب نعومة التفاحة بعد ان لمس سطحها إثر حصوله عليها مرتين من بيت العمدة ، وحين الصقته (الصدفة) بكتز الفتنة بين نساء الكفر كله ، أثناء مرور صف جمال تحمل التبن فى احدى حوارى القرية وسط الظلام ، واستمتع بالالتصاق حتى حذرته الفتاة من اعين الآخرين فتنبه إلى ان جمال التبن قد ذهبت ، فذاب فورا فى الظلام لتلح عليه الرغبة فى لمس تفاحة (رمز الاغراء ، الممكن البديل للمرأة) ، فسوّلت له نفسه أن يسرقها من حديقة العمدة ، فكان جزاؤه القتل . أما فى قصة « ثمن البنت » فالأمر مختلف ، وهى تتكون من مشهدين أولهما داخـل فى احـدى الخمـارات البائسة ، وسط برد الشتاء ، ومن نماذجها : قطة صغيرة ، وغلام أعمى ، وامرأة عجوز نائمة ، والكثير من السكارى . أما الغلام فينتظر (العامل) حامد الذى كان يحضر بعد انتهاء عمله فى التاسعة ، لكنه تأخر اليوم حتى منتصف الليل ، ويرجع حبّه له إلى انه يأخذه معه فى بعض الأيام لينام فى بيته ويأكل من طعامه .

واخيرا ، يأتى حامد ، ويخرج جنيها كاملا (وهو مبلغ كبير بالنسبة لهؤلاء البؤساء) ويطلب نوعا جيدا من الشراب ، وبعد أن يتجرع عدة كئـو س ، يحكى مأساته ، فقد طلب نقودا من صاحب الورشة لشراء دواء لابنته المريضة ، فأخبره الرجل أن يأخذ جزءا من مستحقاتهم من إدارة الجريدة ، ليصدمه هناك أن اليوم هو الأحد عطلة الادارة ، لكن أحد المحررين يساعده ، بأن يجمع له من بيوت بعض الزملاء جنيها ونصف جنيه وحين يعود للبيت يفاجأ بأن ابنته ماتت ، فيترك نصف جنيه لكفنها . عندئذ يبكى الغلام ، ويسقط الحضور فى لجة الصمت العميق . لينقلنا صلاح حافظ بعد إلى مشهد الختام (الخارجى) ، حيث « كان الظلام قد بدأ يشف عند فجر باهت » (نبوءة بان هذا الواقع الضارى لن يستمر ، وأن فجر التغير آت لا محالة) « والضباب يتجمع ، يقترب ثم يتسلل من الباب ، وتلتف غلالة حول شاربى الكحول ، كأنها الفنّ » (هنـا إدانة ، من خلال لقطة فنية ، باننا إذا استسلمنا لقهر الواقع ، وحاولنا تناسيه بالخمر ، فسنصبح كالموتى الذين لاينقصـهـم سوى الكفن ، الذى ستسربلهم به الطبيعة) .

فى هذه القصص الثلاث يرتطم البائسون بحائط ظروفهم الاجتماعية الصلب ، الذى لا يملكون له دفعا سوى صراخ وعويل يضيع سدى (موقف سلبى) . أما لو تطاولت أفكارهم وتحولت فى اتجاه خاطىء (السرقة) فسيكون جزاؤهم (موت) فعلى ، أو إذا جنحوا لسكينة النسيان المصطنع ، فسيكون مآلهم ايضا (موت) معنوى .

لكن صلاح حافظ يتقدم خطوة للامام نحو دفع أبطاله على طريق (الفعل الإيجابى) فى ثلاث قصص أخرى : ففى قصة « راجل » وهى أنضج قصص المجموعة ، وتتكون من ثلاثة مشاهد ، الاول يجمع بين طفل فى الثامنة ماتت أمه ، وتزوج أبوه من غيرها ودفعه للعمل فى ورشة أحذية ، ومع بائعة متجولة تبيع ساندويتشات ، تحنو على الطفل وتشمله بحنانها ، وتوصى معلم ورشته به ، لأنه يتيم ، فيسخر الرجل منها . المشهد الثانى فى الورشة ، الطفل يضايقه ماتلوكه الألسن حول سيرتها ، لكنه سرعان ماينتعش حين يرى العمال يسخرون من المعلم (بعد ذهابه) ويشيدون بشهامة البائعة ومساندتها للعمال فى أزماتهم . المشهد الثالث والأخير ، فى بيت المرأة ، بعد أن اندفع الطفل اليها ، ليكتشف أن معلم ورشته كان فى بيتها . وبعد ذهاب المعلم ، يخبرها الطفل انه جاء ليقيم معها ، وان يعمل على رعايتها ، وانه سيمنعها من العمل ، فتسعد به المرأة حالة (بالزواج المستحيل ، كأنه قد تحقق من خلال الطفل) ، وحتى إذا ما نام عادت المرأة للواقع ثانية ، مقهورة تبكى فى نشيج متقطع . ثم نتقدم خطوة أخرى على طريق الحلم أيضا فى قصة « الذبابة » ، حين ترفض فتاة إقطاعيا بكل ثروته وسطوته ، هاربة ، معتزة مدافعة عن جسدها حتى النهاية . ويتصاعد الفعل الإيجابى ، ليصبح تبادليا فى قصة « فى الاتوبيس » ، حين يساند شاب فتاة فى دفع اجرة الاتوبيس ، فتسانده بالمقابل بوضع بعض الفكة فى جيبه ، حتى يدفع قيمة تذكرته للكمسارى .

فى هذه القصص الثلاث ، لم يتوقف أبطالها أمام واقعهم الصعب ، بل اندفعوا محاولين تغييره كل على قدر استطاعته ، فى إطار حلول جزئية .

لم يكتف صلاح حافظ بذلك فقط ، بل راح يرسم (فى اربع قصص أخرى ومسرحية قصيرة) ، الإطار الأكبر للمجتمع ويضىء ما يحكم تيارات الحركة الفاعلة فيه : ففى قصة « ضجيج العيد » ، نتابع مشهدا قصيرا لطفل مغرور بغنى اسرته ، لأنه يتحكم فى توزيع لحم عجل عيد الاضحى على فقراء القرية . حتى إذا ما حاول الجزار سرقة اللحم ، انفجرت الجموع وثارت ، فعاد الطفل إزاء اندفاعهم المجنون مجرد طفل « صغير جدا » . ولم ينس أبدا ، طوال حياته ، هذا المشهد . وفى مسرحية « الغلطة » حاول ثرى أن يضحك على جموع الفلاحين ، فإذا الامر ينقلب عليه ، حين يتزوج مخدوعا بمن لا يحب ، ويخسر معركته الانتخابية . وفى قصة « صفوف » ، تتبدى رغبة كل الفقراء المطحونين ، جلية واضحة فى التضحية بأنفسهم فى سبيل الوطن ضد المحتل الأجنبى . وفى قصة « فنان » نتابع فنان عرائس متحركة يعمل كاراجوز ، حين يضحى بوظيفة تكفل له دخلا ثابتا ، من أجل إسعاد الأطفال . وهى قصة بديعة ، فيها علاقة حيّة ، بين فنان يعانى وطفلة مبهورة بعالمه ، معجبة بشخصه ، فإذا بقطعة الجلد والصفيح التى كان يحسّها تؤذى حلقة ولسانه خلال فترة تذ مره من عمله ، تتحول وقد ازدادت الطفلة إشراقا بجواره المصطنع « فى تلك اللحظات حسد شحاته نفسه لانه يعرف كيف يستخدم هذه القطعة من الصفيح والجلد التى يضعها

فوق لسانه . ورثى للآخرين الذين لا يعرفون ، ملاه إحساس بالتفوق على جميع الناس ، جعله يشعر كأنه ينظر إلى العالم من قمة عالية » . وتنتهى هذه القصص ، بقصة « عندنا ثورة » ، التى توضح أن الأمة غنية بزعمائها ، المؤمنين بقضيتها ، المتفانين فى خدمتها ، فإذا مات أحدهم ، فهناك آخر يصعد ، وتلتف حوله الجماهير .

بطبيعة الحال ، لا يجب أن ينسى أن هذه القصص قد كتب بعضها قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، وبعدها ، حين كانت البلاد تمّر بفترة تحول كبير نحو جموع البشر الفقراء .

كما أنها تعكس — فى ذات الوقت — فكر صلاح حافظ وانتماءه للهامشيين والمساكين والمقهورين من أبناء بلده . ولعل إيمانه الكبير بهذه القضية (بأبعادها المختلفة) كان حافزا وراء تحّوله الجوهرى من فن القصة والرواية (حبّه الأول) ، الذى يعتمد اللامباشرة ، اساسا له ، إلى فن المقال (حبّه الأخير) الذى يعتبر المباشرة منطلقا له ؛ لأن الطلقة المباشرة ، الذكية ، اللماحة ، الحادة أقدر على أن تصيب وتصلح .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء

فخرى لبيب
محمد حافظ رجب
اسماعيل العادلى
محسن يونس
خيرى شلبى
محمود الوردانى

طه وادى
محمد عبد السلام العمرى
محمد حافظ صالح
سعيد الكفراوى
جار النبى الحلو
سمير عبد ربه

نهاد صيلحة
محمود حنفى
عاطف فتحى
قاسم عليوه
شاكر خصباك
مصطفى أبو النصر

متابعات

حمدى عابدين

المؤتمر الأول لمحمود حسن إسماعيل

أقامت مديرية الثقافة الجماهيرية فى أسيوط المؤتمر الأول **للشاعر محمود حسن إسماعيل** ، وكان من المفروض أن يقدم الباحثون والنقاد مجموعة من الدراسات التى تتمحور حول أشعاره ورؤيته الشعرية وحول تجديده فى القصيدة ، ثم تعقد على هامش المؤتمر مجموعة من الأمسيات الشعرية ، ولكن الذى حدث كان شيئاً آخر فقد تسيد المؤتمرون ساحات المؤتمر وصارت الندوات الشعرية هى المائدة الرئيسية التى يجتمع حولها النقاد والشعراء وتحول المؤتمر فى غياب المنظم إلى ساحة من الارتجال وتحول الشاعر **محمود حسن إسماعيل** إلى هامش على المؤتمر .

أما عن الأبحاث التى كان يجب أن تقدم لتكون إطلالة جدية على عالم محمود **حسن إسماعيل** الشعرى ، تضىء إبداعاته وتكشف عن جوانب نبوغه وعبقريته فقد تم عقد (قعدة) فى قاعة الاستماع فى قصر ثقافة أسيوط لم تُعرض فيها أبحاثٌ حقيقية ، بل موضوعات إنشائية ، باستثناء البحث الذى قدمه الناقد **عزازى على عزازى** حول **[تجليات المكان فى ديوان لابد] استعرض فيه كيف كان يرى الشاعر الكبير المكان لا باعتباره حيزاً جغرافياً بل باعتباره الفلك والأفق والمعجم اللغوى والنفسى ، ثم أشار إلى أن محمود حسن إسماعيل** كان ينتمى إلى مجمل ما فى التراث العربى والإسلامى من تشكيل وصور وأماكن ، وذلك من خلال اتكائه على قصائد الديوان .

أما البحث الذى قدمه الدكتور **أحمد السعدنى** ولم يناقش فى جلسات المؤتمر فقد كان حول **[الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل]** وحاول فيه من خلال المقارنة بين قصيدة **[الكوليرا] لنازك الملائكة و [مأتم الطبيعة]** لصاحب المؤتمر أن يثبت ريادة مصر للشعر الحر ، وتحدث بعد ذلك عن الصورة الشعرية فى تشكيلها الزمانى والمكانى حيث استطاع شاعرنا أن يوفق بين الحركة التى تموج بها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النفس [الذات] والحركة التى تموج بها الأشياء [الموضوع] ثم أضاف فى بحثه أن المفردات جاءت فى بنائها وفى علاقتها بالصورة تحمل قدراً من الموسيقى ، أمكن توظيفه ليصبح نقلة فى موسيقى الشعر ، هذه النقلة هى تطويع الشكل الموسيقى لحركة الشاعر النفسية والوجدانية ، ثم شرح كيف أن رباعية **الإنسان** ، **الطبيعة ، الأرض ، الحب ، تمثل البعد المكانى للصورة الشعرية عند شاعرنا وذكر أن البعد المكانى لا يمثل المكان المقيس لكنه يمثل المكان النفسى ، وإن كان ما ترتبط به الصورة الشعرية من المكان المقيس هى المفردات العينية بمالها من صفات حسية أصيلة لها دور خطير فى تشكيل الصورة لدى الشاعر محمود حسن إسماعيل .**

هناك شىء آخر على درجة كبيرة من الأهمية هو الورقة الخاصة بتوصيات المؤتمر ، هذه الورقة لم يجتمع أحد من الشعراء أو النقاد لصياغتها أو مناقشتها ، لكنها قدمت لنا ونحن فى الطريق عائدين بعد آخر ندوة شعرية أقيمت فى **أسيوط** وهكذا مضى مؤتمر **محمود حسن إسماعيل** دون أن يكون فى مستوى الشاعر المحتفى به ، على المستويين النقدى والاحتفالى .

وربما كانت أهم الإيجابيات ، هى تقديم بعض شعراء أسيوط الشبان الذين ننتظر منهم الكثير إذا ما أخلصوا لإبداعاتهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« إبداع » تحتفل
بمحمود حسن إسماعيل

بمناسبة الذكرى الثانية والثمانين لميلاد الشاعر المجدد محمود حسن اسماعيل ، تخصص مجلة « إبداع » ملفا عن الشاعر يتضمن دراسات عن شعره ووثائق عن حياته ، وذلك فى عددها الذى يصدر فى يولية القادم . والمجلة تدعو الشعراء والنقاد المصريين والعرب وأسرة الشاعر وأصدقاءه للمشاركة بما لديهم فى هذا الملف .

نهاد صليحة

ناجى العلى والفردوس المفقود

قراءة سينمائية فى فيلم يبحث عن الزمن الضائع

١ ـ مقدمة منهجية :

فى يقينى أن اللغط الذى أثير حول فيلم ناجى العلى إنما يفصح عن أمية سينمائية مقلقة ، وعن رؤية فكرية متعثرة ، تفتقر إلى المنهجية فى النقد ، وإلى ابسط قواعد المنطق الفنى ، وهى رؤية تنهض على عدد من الفرضيات العشوائية المشوشة التى تبلورت فى سؤالين ترددا كثيرا وسط بحر من البذاءات [التى يعاقب عليها قانون القذف العلنى] . كان هذان السؤالان ، ومازالا ، أشبه باللحن الرئيسى الذى قد يغيب لحظة لكنه لايلبث أن يطفو ليلح علينا فى تلك الهجمات الشرسة التى هـوت بالخطاب النقدى السينمائى إلى درك مظلم حقا .

أمّا السؤال الأول فكان : لماذا ناجى العلى ؟! وكاننا نضع العربة أمام الحصان ، ونمارس الرقابة عند المنبع الإبداعى ، فنحاسب الفنان على اختيار مادته الخام دونما اعتبار لأهمية التشكيل الفنى فى صياغة هوية هذه المادة ومعناها . فضلا عن أن ناجى العلى فنان فلسطينى مناضل ، وقد شاهدت معرضا لرسومه فى نقابة الصحفيين منذ أعوام ، وأشهد أنها كـانت شديـدة الصـدق ، عميقة الشـاعـريـة والإيلام ، ولم أجد يومها كلمات تصفها سوى ذلك البيت الشعرى الذى يصف بعض الأفكار بأنها

عميقة عمق الألم الذى لا تستطيع الدموع أن تعبر عنه . رددت يومها وقد تجمعت فى حلقى سحب دمع لم ينهمر ، بل غشى الرؤية بضباب كثيف وأحرق الصدر ببخار مكتوم — رددت يومها فيما يشبه التعويذة الملطفة كلمات وردسورث «A thought too deep for tear»

لقد سقت هذا السؤال وهذا التشبيه لأذكر المهاجمين العتاة ببديهية نقدية غابت عن أذهانهم تقول بأن العبرة بالتشكيل النهائى وليس بمادته الخام ، وبأن المعنى لا يتشكل إلا من خلال المبنى ، وحتى لو ظن البعض أن ناجى العلى رحمه الله كان الشيطان بعينه [ولم يكن ، سامحهم الله] ، فلنتذكر جميعا أن الشاعر المسيحى جون ملتون المتدين إلى درجة التعصب والتطرف — قد نسج فردوسه المفقود حول شخصية إبليس ، وجعل من الشيطان بطلاً تراجيدياً ، ولم تنعته الكنيسة يومها بالكفر ولا حاسبه النقاد على اختياره . لكنه عاش فى عصر النهضة والتنوير ، بينما نحيا الآن فيما يبدو لى فى العصور الوسطى المظلمة !

أما السؤال الثانى الذى ألح علينا فى الكتابات العدائية فكان : أين دور مصر ؟ واندرج تحته سؤال أبله آخر : كيف يُصَوِّر المصرى الوحيد فى الفيلم مغيبا مخموراً ؟ ولا يخفى على أحد ما ينطوى عليه هذا السؤال من نعرة قومية ونظرة إقليمية ضيقة ، ولا يخفى على أحد أيضا ما يحمله من خلط بين الفن والواقع من ناحية ، وبين الفن والدعاية الإعلامية من ناحية أخرى . وغنى عن الذكر أن هذا السؤال يفترض بداية أن فيلم ناجى العلى هو فيلم وثائقى تاريخى تسجيلى ، وهو ليس كذلك ، ولا أدرى كيف يمكن لإنسان شاهد الفيلم أن يخطىء مقصده ومرماه ، وأن يغيب عنه ذلك النسيج الشعرى المركب الذى يستخدم لغة سينمائية عظيمة الرقى والحساسية ، ليجسد لنا فى سلسلة من الاستعارات الشعرية المرئية المتوالية معنى أن تكون فلسطينيا ، أن تفقد فردوسك وتحيا فى الشتات . ولا أدرى كيف غابت عن عيون المهاجمين تلك التداعيات الأسطورية الملحة الموحية التى يفجرها الفيلم ويوظفها بذكاء فنى باهر ليرتفع بالتجربة الفلسطينية المرهونة بفترة تاريخية محددة ، إلى مستوى التجربة الإنسانية العامة التى قد تتكرر من زمن إلى زمن ، فالفيلم يرتحل بنا من الخاص إلى العام إلى الأعم ، من تجربة ناجى العلى الذاتية [الخروج ، الشتات ، البحث عن الزمن الضائع والفردوس المفقود] إلى تجربة شعب كامل حكم عليه بفقدان الهوية والوطن ثم إلى تجربة إنسانية أشمل يعايشها كل فرد يقظ الوعى والضمير ، وكل جماعة تخوض معركة البقاء ، وهى تجربة البحث عن الهوية والبراءة والخلاص . ومن منا لم يفقد فى ارتحاله الوجودى فردوساً لم ينسه ويعذبه الحنين إليه ؟! ومن منا لا يبحث فى طيات الذاكرة عن زمن ضائع تجسد يوما فى مكان فقدناه ؟!

ولو كانت كتيبة المهاجمين قد قرأت كتبها المقدسة واستوعبت تراث الإنسانية الأسطورى ، وتمثلت صور الخروج والحشر والشتات فيها وفى كتابات دانتى وملتون وبروست و ت . س . إليوت ، ولو أنها توقفت قليلا أمام

كتابات يونج عن الوجدان الجمعى وانماطه الفطرية المبنية فيه [Archetypes] ، وتأملت قليلا ما قاله فرويد عن نسج الاحلام وآليات التحويل والتبديل والإحلال والترميز ، وهى آليات تنشط فى عملية الإبداع الفنى — لو أن كتيبة المهاجمين تمثلت كل هذا المخزون الثقافى لما وجدنا أنفسنا فى هذا الموقف المخزى الذى نجد فيه فيلما كناجى العلى يقابل بكل هذا الهوان .

قالوا : مات أبناؤنا دفاعا عن فلسطين وكأن فلسطين بلد آخر . وهل فلسطين سوى الوطن والحلم والهوية والفردوس المفقود ؟! مات أبناؤنا ومتنا دفاعا عن ذواتنا . وفى أسرتى وأسرة زوجى شهداء . شباب ماتوا ، وآخرون حاربوا وعادوا ليعيشوا أشباحا فى ظل كابوس الهول الاكبر . منهم من فقد ساقا أو ذراعا ، ومنهم من فقد الروح والحلم واليقين . أرواح هـائمة فى المطهـر ، كالأرواح الضائعة فى مطهر دانتى — ذلك البرزخ بين الجحيم والجنة — وبعضهم عاد مهزوما فى ١٩٤٨ ، حين حاصرتهم الخيانة ، وبعضها هزمته نكسة انفصام الوحدة ثم نكسة ١٩٦٧ ، والآخر راوغته احلام مخاتلة ، خدعته فظن أنه قبض على النصر فى كفه عام ١٩٧٣ ، رغم فداحة التضحيات ، ثم عاد ليجد كفه خاوية إلا من قبض الريح .

سراب فوق سراب ، وخيانات متوالية ، والحلم يتسع ويكتسب دلالات جديدة فى دوائر تتداح اتساعا يوما بعد يوم . لم تعد القضية رقعة أرض ضاعت ، بل غدت قضية الوجود والحقيقة والخلاص . ومع اتساع الدوائر قد تبهت شيئاً فشيئا وتختلط الخطوط فإذا بنا إزاء أرض غدت حلما يرقد فى « قصر مسحور » .

وحين شدا حليم بكلمات نزار وسط شلالات الإحباطات عرفنا وقتها معنى أن نُسجن « بين الماء وبين النار » . وحين تبدى المصرى — محمود الجندى — وسط النار والانقاض فى بداية ظهوره وقد ارتدى معطفا يعود تاريخه إلى الحرب العالمية الثانية — التى شهدت بدايات ثورات الاستقلال ، وحين كان الدليل والمرشد الوحيد إلى بيت « الولّادة » — « الداية » — الذى نسفه الأعداء [وكانت مصر هى ولادة حركة التحول وعدم الانحياز] ، وحين أشار إلى عربة الأجرة المعطوبة — المتعطلة عن الحركة — والتى رغم ذلك مازالت تهدر بإيقاع الحركة و « هدير البوسته » على أمواج صوت فيروز السحرى وهى تناجى عيون « عالية » السوداء — عيون مصرية عربية تذكرنا بـأغنية « يانخلتين فى العلالى » — وحين تساءل ببراءة اليقـين بالحلم المذهلة ، عن وصول الجيوش العربية — وكأننا مازلنا عام ١٩٤٨ ، وأخـذ يبحث عـن « ولعـة » وسط ضرام النـار والحريق ، وكأنه ينشد شعلة من نار مقدسة تضىء ولا تحرق ، ثم أعلن — حين سأله نور الشريف عما يفعل فى بيروت — أنه « يقلب عيشة » ، وكأنه فران أسطورى ينضج وعيه على نيران القهر فى جحيم أشبه ما يكون بجحيم دانتى ، وحين خرج مع النازحين من صيدا رافضا أن يرفع راية الاستسلام التى رفعها الجميع ، ثم جهر بحلمه الدون كيشوتى بوصول جيوش الوحدة العربية وقذف به فى وجه الأعداء على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاطىء البحر فكافأته رصاصات غادرة ترنح بعدها هاويا إلى الماء، غير مصدق لما حاق به من غدر — حينذاك اكتملت صورة المصرى / الإنسان، المسجون بين الماء وبين النار، بين الجنة والجحيم فى صحراء المطهر، ولحظتها عرفت نفسى كمصرية وعربية فيه، وانحنيت إجلالا لصانعى الحقيقة فى هذا الفيلم.

وأنا أستخدم لفظة الحقيقة هنا بصورة شخصية تامة، فالحقيقة كما أراها هى قراءة نسبية للواقع ترتبط بلحظتها التاريخية، وبعيدا عن الحقيقة المطلقة الوحيدة التى هى الله، يظل المعنى حقل اجتهاد، وفى كل اجتهاد جزء من الحقيقة — وهكذا اجتهاد صناع ناجى العلى.

وبعيدا عن الميتافيزيقيا — التى اعتذر عنها للقارىء ولصناع الفيلم — تبقى بديهية أود أن اشير إليها: إن معطيات الكون ومفرداته اسرار منغلقة على ذاتها، وعلينا نحن البشر أن نسبغ عليها المعانى ثم نراجعها فى صيرورة لا تتوقف، وتستوى فى هذا معطيات الطبيعة وأحداث التاريخ والتجارب الذاتية. فكل منا آدم.. علمه الله الأسماء.. وحين تختلط الأسماء فى الزمن الردىء علينا أن نراجعها لتستقيم، فالأسماء فراشات هائمة وعلى كل منا أن يصنع شبكته ليصطادها. والفنان هو صاحب أعظم شباك لاصطياد المعانى، وقد تدخل أحيانا إلى شبكته هوام وحشرات ضالة وبذور لقاح شاردة.. لكن تظل الفراشات مقصده ومرماه.

إننى إذ ألج حقول الإبداع فى فيلم ناجى العلى لاقتنص فراشاتها الهائمة، أجدنى أتمتم فى صلاة داخلية: اللهم اجعلنى بردا وسلاما على فراشات المعنى فى حقول المعاناة تلك التى حرثها صناع ذلك الفيلم فأزهرت. اللهم امنحنى تواضع السابلين وحرية الباحثين وموضوعيتهم فاغدو الصيد لا الصائد وتسعى إلى الفراشات.

٢ — المعنى فى المبنى:

ينطلق هذا التحليل من فرضية بديهية ترفض ثنائية الشكل والمضمون وترى العمل الفنى باعتباره إنشاء جماليا ينتظم مفردات العالم التى يختارها الفنان فى بناء جمالى دلالى له قوانينه الداخلية الخاصة، ومنطقه المتفرد الذى قد يختلف تماما أو بدرجات مختلفة عن منطق الواقع الاعتيادى. ووفق هذه الفرضية تصبح عملية التلقى أو القراءة، بالدرجة الأولى، عملية استكشاف لمعمار العمل الفنى لاستنطاق دلالاته المبنية فيه واستكناه منطقة الداخلى. وفى عملية الاستكشاف هذه، على القارىء / المتلقى أن يتخفف من أحمال كثيرة، فيدلف إلى العمل الفنى بريئاً من الهوى غير مثقل بآراء وأفكار مسبقة، وأن يتحلى بيقظة المغامر إذ يطأ بقدميه أرضا بكراً مجهولة، فيشحذ حساسيته لتستوعب أدق التفاصيل وأبسطها، ويشحذ ذكاءه الفنى والوجودى، بكل ما يحفل به من مخزون الخبرات الفنية والثقافية والحياتية، ليرصد ويفهم شبكة العلاقات التى تنتظم هذه التفصيلات والمكونات مضحيا بالكثير دون وجل.

وفى ضوء هذه الفرضية تصبح محاولة فهم العمل الفنى بعيدا عن تشكيله الجمالى الذى يولد سياقه أو مجاله الدلالى جهداً لا طائل من

ورائه سوى الضلال ، وضربا من ضروب العبث .

المبنى فى ناجى العلى :

فى زمن منثور — غابت عنه روح الشعر — حاول الشاعر الأمريكى ت . س . إليوت ان يحيى المسرح الشعرى وأن يجعله فنا جماهيريا دون أن يبتذله . وبعد تخبط بين دروب عدة بحثا عن الطريق ، وجد إليوت ضالته . كان شكسبير مرشده وهاديه فسار على نهجه . ماذا فعل شكسبير ؟ لم يتعال على العامة . التقط المألوف والمحبوب والمثير لديهم — قصص إيطالية متداولة عن عاشقين متيمين وعن زوج غيور ، وحكايات من التاريخ والأدب الشعبى عن الطموح والطمع والاغتيال والخيانة والثأر . وفى يديه تحولت حكايات العامة تلك ، إلى وسيط بليغ وحامل جمالى لأجمل الأشعار وأعمق التأملات الفكرية والفلسفية ، وأبلغها ثورة ومساءلة .

وقد سار بشير الديك على نفس النهج فتبنى فى البداية صيغة مثيرة مألوفة تجتذب بنا جميعا وهى صيغة الجريمة التى تطرح لغزا يفضى إلى تحقيق نحو حل اللغز .

فالفيلم يبدأ بجريمة قتل أو محاولة اغتيال . يخرج رسام من بيته برغم تحذير زوجته ليفاجأ بطلقات رصاص من مسدس كاتم للصوت تتبعها سارينة سيارة الإسعاف التى تحمله إلى المستشفى . ومن هذه البداية المثيرة يتبلور سؤالان يشكلان بينهما أفق التوقعات الدرامية لدى المتفرج ، ويتطلبان الإجابة فيما يلى من متتاليات فيلمية .

اما السؤالان فهما : أولا : هل يعيش الرجل أم يموت ؟ وثانيا : من قتله ولماذا ؟

ومن هذه البداية المثيرة أو — بمعنى أصح — نهاية القصة — ينطلق الفيلم ليفسر اللغز . وتفرض صيغة التحقيق فى اللغز البوليسى تقنية الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، والعودة إلى البدايات . ويمضى المتفرج مع اللقطات المتوالية فى رحلة استرجاع وتحقيق بحثا عن إجابات لهذين السؤالين المبدئيين .

لكن — وهنا تكمن عبقرية مبدعى الفيلم من كاتب السيناريو إلى المخرج والمصور — ما إن تنتهى رحلة التحقيق حتى نكتشف أن ناجى العلى قد تحول إلى رمز للفلسطين من ناحية ، وإلى رمز للإنسان الباحث عن الخلاص من ناحية أخرى ، وأن القضية لم تعد قضية موت رجل ، بل محاولة اغتيال أمة ووأد حلم الإنسان بالعودة إلى الجنة .

وهكذا تتحول الأسئلة المبدئية وتتبدل ، فنجد أنفسنا نسأل مع الفيلم : هل تعيش القضية الفلسطينية أم تموت ؟ من أضاع فلسطين ولماذا ؟ مامعنى أن تكون فلسطينيا وتحيا فى الشتات فى اغتراب دائم وحالة خروج لاتتوقف ؟ هل تحدث المعجزة ونسترد فردوسنا المفقود ؟

ومع بزوغ هذه الأسئلة الجديدة ندرك أن صيغة اللغز البوليسى المألوف المثيرة التى بدأ بها الفيلم ، قد تحولت بقدرة المبدعين ، إلى بناء شعرى أشبه ببناء القصيدة ، بناء لايسرد علينا قصة أو حادثا بأسلوب واقعى يتبنى منطق السببية ووحدة منظور السرد والمفهوم الواقعى للزمن ، بل بناء يسعى إلى تجسيد حالة ،

موظفاً تقنيات الشعر وآلياته ، بناء ينهض على التكرار والتنويع ، والاستدعاء والإيحاء والإحالة إلى نصوص وتجارب أخرى ، وينتقل بنا فى نعومة ماكرة من التاريخ إلى الأسطورة ليجسد مأساة الخروج والاغتراب فى كل زمان ومكان بدءاً بخروج آدم من الجنة .

والسؤال الذى يواجهنا الآن هو : كيف يتحول الفيلم عن مسار السرد الواقعى النثرى والصيغة البوليسية المألوفة إلى مسار التجسيد الشعرى الكثيف الدلالة ؟

اولا : تعدد منظور السرد :

يتبنى السرد الواقعى عادة منظوراً أحادياً ، لكنه فى ناجى العلى يتوزع بين ثلاثة ضمائر [نور الشريف ، ليلى جبر ، احمد الزين] . مما يكسبه صبغة التجربة الجماعية من ناحية ويفسح المجال من ناحية أخرى لتكرار موتيفات بعينها من صوت إلى آخر فيما يشبه رجع الصدى ، مما يكسبها كثافة شعورية ودلالية خاصة .

ثانياً : تداخل الأزمنة :

يتبنى الفيلم نسقـاً زمنيا يقوم على التداخل والتقاطع ، التقدم والتقهقر ، ولايقتصر هذا التداخل والتقاطع على العلاقة بين زمن بداية الفيلم [أى حاضر الفيلم المفترض] ومتتاليات الفلاش باك [ماضى الفيلم المفترض] بل يمتد أيضا إلى العلاقة بين جزئيات ومراحل زمن الاسترجاع أو الفلاش باك نفسه . ويساهم تعدد منظور السرد فى الفيلم بدرجة كبيرة فى تحقيق هذا التداخل .

وحين يتكرر تداخل وتقاطع الأزمنة التاريخية يفقد الزمن بمفهومه الواقعى أهميتـه تدريجيا ، ويتولد مجال زمنى جديد هو اقرب إلى اللازمان أو كل زمان ، وينفسح المجال لبزوغ الأسطورة . فالمحيط الزمنى للأسطورة هو كل الأزمنة فى غيبة الوقت المقاس بالساعات . وفى الأسطورة تتوحد كل الأزمنة فى المكان الذى يكتسب بدوره بعدا رمزيا يتخطى دلالته المباشرة .

وفى ناجى العلى يفضى تداخل الأزمنة إلى تأكيد حالة الخروج والاغتراب والشتات وكأنها تجربة إنسانية تتكرر من زمن إلى آخر ، من فرد إلى آخر ، وكأنها قدر مكتوب أو لعنة تلاحقنا أينما وأينا وجهنا .

وإذ تلح علينا هذه التجربة فى المتتالية تلو المتتالية فى أزمنة مختلفة ، وتشتبك ببراعة مع صور الجحيم والحريق والحشر ، يتحول العالم الذى يصوره الفيلم ، بأماكنه وأزمنته المختلفة ، إلى عالم رمزى أسطورى أشبه بجحيم دانتى ومطهره ، ويتحول ارتحال ناجى العلى المتكرر إلى سعى رمزى نحو الفردوس المفقود .

ثالثا : توظيف تقنية الاسترجاع كتجسيد استعارى للمفارقة المحورية فى النص / الفيلم :

استلهم بشير الديك شخصية حنظلة الشاخص ببصره إلى الوراء — فى بناء فيلمه ، فجعل من تكنيك الاسترجاع تجسيدا لمفارقة السعى نحو المستقبل عن طريق العودة إلى الماضى . وحتى تتحقق هذه المفارقة المستحيلة يعيد الفيلم تعريف مفاهيم الزمان والمكان والموت والحياة ، فإذا بالموت يكتسب معنى الميلاد وإذا بالبحث

عن الزمن الضائع فى دهاليز الذاكرة يقودنا إلى المستقبل ، وإذا برحلة الاسترجاع التى تنتهى بموت ناجى العلى تفرخ ميلاداً جديداً فى طفل يمسك بحجر ، يتراسل ويتوحد مع ناجى الطفل يوم الخروج والهول الاكبر ، كما يتراسل ويتوحد مع حنظلة الشاخص ببصره إلى فلسطين .

ويوظف الفيلم تلوث الأطفال هذا بذكاء شديد ليحول ناجى العلى من مجرد فرد إلى رمز لأمة ، ومن حالم غاضب رافض مغترب ، ينظر إلى الماضى البعيد ، إلى مجاهد يسعى نحو المستقبل بثقة . وقد ابرزت الكاميرا هذا التحول واكدته ، إذ جعلت طفل الانتفاضة فى النهاية يواجهها فى صراحة وتحد فى لقطة امامية لوجهه ، بينما كان الطفل ناجى فى البداية أشبه بحنظلة ، يكاد أن يوليها ظهره .

ويبهر الفيلم منذ البداية بذكاء ، ويمهد التوحد بين ناجى العلى وأطفال الحجارة — عبر حنظلة ، ولانبثاق مفارقة الموت الذى يفضى إلى ميلاد جديد ، ومفارقة العودة التى تحملنا إلى المستقبل ، وذلك بالإلحاح الدائم على صور الموت والميلاد ، فالفيلم يبدأ بسؤال حول الموت والحياة [هل يموت ناجى العلى ؟] ، ثم ينتقل إلى ميلاد طفل فى خيمة بعد الخروج ، وهناك موت الشيخ الأول ثم الثانى فى خروج آخر ، ثم ميلاد طفل فى مخبأ الغارات وسط جحيم قصف بيروت ، ثم موت ناجى الوهمى ومرثيته الوهمية ، وهناك الميلاد الفنى للطفل حنظلة بكل ملامحه من معاناة جسّدها نور الشريف باقتدار ، وأخيرا هناك موت ناجى العلى وميلاد طفل الانتفاضة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رابعا : البعد الدينى والأسطورى :

يرتبط الموت والحياة فى فيلم ناجى العلى ارتباطا وثيقا بفكرة الخروج مما يولد شبكة من الإيحاءات الدينية والأسطورية الملحة ، ويصبح الخروج صنوا للموت إذا كان خروجا من الدنيا ، ويصبح صنوا للميلاد إذا كان خروجاً إليها ، والدنيا فى كلتا الحالتين هى : فلسطين / الوطن / الجنة الموعودة .

وكما تتكرر موتيفات الموت والميلاد تتكرر متتاليات الخروج الفردية والجماعية — يبدأ الفيلم بخروج من البيت يعقبه اغتيال — اى محاولة إخراج من الدنيا ، ثم نشاهد من خلال الفلاش باك خروجا جماعيا من فلسطين ، لايلبث أن يتكرر فى الخروج من صيدا ثم من بيروت . وعلى الصعيد الفردى يتكرر طرد وترحال ناجى العلى لينتهى بمشهد خروجه مكللاً بالزهور ، ويعده فورا مشهد الحداد على موته ورحيل عائلته .

وفى متتاليات الخروج الجماعية تلقى بنا الصورة السينمائية إلى أعماق الجحيم وتستحضر فكرة يوم الحشر ، ليس فقط عن طريق تكوين الصورة بل أيضا من خلال منظور الكاميرا وهو منظور يصدق عليه وصف «المنظور الدهليزى» .

ولايقتصر هذا «المنظور الدهليزى» على مشاهد الخروج الجماعية بل يمتد إلى العديد من مشاهد الفيلم ، وكأن الحياة قد غدت طريقا ضيقا لانعرف له بداية أو نهاية ، طريقاً ينحشر فيه البشر ويتدفقون فى هول عظيم حينا ، ويتبدى حينا فى صورة طرقات

طويلة صماء معتمة أو شوارع ضيقة مهجورة .

وتجسد فكرة «الدهليز» هذه — التي تلح علينا في «الكابوس» تلو «الكابوس» — فكرة التعلق : التعلق بين الحياة والموت [من خلال مصير البطل المعلّق بعد الرصاصة الغادرة] ، التعلق بين الماضي والمستقبل [من خلال حنظلة الناظر وراءه بحثا عن المستقبل] ، والتعلق بين الأمكنة في غربة الشتات . وبصورة طبيعية تستدعي فكرة التعلق صورة الأرواح المعلقة في المطهر بين الجنة والنار .

لقد ذكرت آنفا أن معالجة شخصية محمود الجندي في الفيلم توحي إلينا بفكرة السجن أو التعلق بين الماء والنار [بكل ماتحمله الكلمتان من دلالات دينية وأسطورية] . والحق أن ظهور هذه الشخصية [التي لاتحمل اسما في الفيلم ولانعرف شيئا عن تاريخها أو موقعها الاجتماعي أو الوظيفي] ، وهالة الغموض المقصودة التي تلفّها ، وماتأتيه من كلمات وأفعال ، ورقصتها المجنونة وسط النار ، كل هذا يحولها إلى شخصية أسطورية أشبه ماتكون بالأرواح الضالة والتائهة في مطهر دانتي .

وتتكرر فكرة التعلق مرة أخرى بوضوح في متتالية الحفل الصاخب الذى يذكرنا بليلة الشياطين عند دانتي وينتهى بمسخ شائه لبيارة برتقال فلسطينية معلقة في الهواء بين السماء والأرض فوق سطح عمارة في بيروت !

وتتكرر صور المسخ والتشوه والضياع في متتالية اللقطات التي تعقب هزيمة ١٩٦٧ . ففي لقطة قريبة كابوسية مظلمة نشاهد ناجي العلي — الذى رأيناه صبيا يرعى الأغنام [وتمثّلنا دلالات صورته دينيا وشعريا وكأنه المسيح والمخلص] ثم رافقناه في مخيمات اللاجئين شابا يقود المظاهرات ويخط ثورته على جدران السجن ويحلم بالعودة ، ويرتحل طلباً للعلم بعد أن باركته أمطار ثمار البرتقال المنهمرة من أعلى في لقطة بليغة رائعة [وهو في كل هذا يؤمن أنه يحيا في الزمن المعقول ، في زمن يقود فيه الحاضر إلى المستقبل] — بعد ١٩٦٧ نشاهد ناجي العلي وقد شاخ وتهدج صدره بآهات محبوسة تفصح عن نفسها في زفير متقطع ، ثم نراه يخرج إلى واقع ليس بواقع ، بل هو مكان مسرحي بالمعنى الرديء للكلمة ، مكان تمسرح ليخفي أبعاد المأساة ، وانفصل عن الواقع وحركة التاريخ .

صخب ومرح ، ورقص غربي . مأكولات ومشروبات وخضرة مصنوعة مزيفة . ويمضي الرجل بينهم كالتائه وينحدر إلى شاطيء البحر ، حيث يقف ويحدق بعيدا عبر الماء . وفي هذا البحر نفسه سيسقط صاحبه وصنوه — العربي المصرى التائه — محمود الجندي — مضرجا في دمائه .

في تلك اللحظة ، يتوقف الزمن المنطقي ، إذ يرى الرجل خلاصه في مجافاة هذا الزمن ومنطقه ، فينتقل من الزمن التاريخي إلى الزمن الأسطوري ، ويبدع نفسه وعالمه من جديد في شخصية حنظلة ، ويلج عالم المستحيل عبر بوابات الفن .

وحين تشرق بصيرته الفنية على الواقع ، يراه عالما هلامياً وهمياً شائها ممسوخا ، عالماً لاتقود فيه معاناة المطهر إلى الجنة ، بل إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جحيم الغزو الإسرائيلى لبيروت . وفى هذا العالم الرملى الرمادى ، عالم الاحلام المستحيلة والأرواح الضالة الضائعة ، رغم المآدب والولائم والعربات الفارهة ، يكتسب الزمن معانى مغايرة فيصبح المستقبل مكاناً عشناه فى الماضى وظل واقعا وجوديا موجعا ، قابعا فى سراديب القلب وحنايا الذاكرة .

ويطول الحديث عن فيلم ناجى العلى عن ذلك التراسل الشعرى العبقرى بين صوره ولقطاته ، عن ذلك الاقتصاد البليغ فى حواره وعن بلاغة التكوين المرئى . ويطول الحديث عن الطرح الرقيق الحساس لمفهوم جديد للحب يوحدنا جميعا ، وعن عبقرية التمثيل وصدقه ، عن تلك العبقرية التمثيلية التى تُدعى نور الشريف ، رجل غامر بوقته وماله ليقدم شهادته على العصر ، ليؤرخ لوجدان جيل بأكمله ، وليصل بفن التمثيل إلى قمم جديدة من الصدق والنبل ، ويطول الحديث عن عبقرية السيناريو والإخراج والتصوير ، عن شعر التكوين والصورة وامتزاج الألوان . يطول الحديث ، وكلى رغبة فى الإسهاب فى التحليل . لكن عذرى فى عدم الكفاية والاسهاب أنى رأيت الفيلم مرة واحدة وسط مظاهرة وطنية فى نقابة المحامين على شاشة بسيطة وبأجهزة صوتية متواضعة . وحين بحثت عن الفيلم فى دور العرض فى القاهرة والاقاليم وجدته قد تبخر وأنا حبلى به . جاءت الولادة عسرة وَجلة ، لكن الموقف لم يحتمل التردد أو الانتظار . وها أنذا أضع وليدى / قراءتى للفيلم بين ايديكم . وعذرا لما قد شابها من قصور .. لكن هذا حال زماننا/زمن الخروج والجحيم والمطهر بحثا عن الفردوس المفقود .

وأخيرا ، فلنولِّ وجهنا شطر فلسطين الأرض ، وإن قالوا إنها ضاعت فى متاهات الزمن ، فلسطين المكان لايقهرها الزمن الرملى الرمادى ، والطريق إليها هو المستقبل ، فلنرتحل إليه جميعا على طريق العودة .

حسن سرور

الرواية هنا والآن

مؤتمر الرواية العربية : الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل

٢٤ ـ ٢٦ فبراير ١٩٩٢

فى ذكرى ا . د . عبد المحسن طه بدر

احتفلت جامعة القاهرة بذكرى الأستاذ الدكتور **عبد المحسن طه بدر** أول أستاذ أدب حديث فى الجامعة المصرية ينشغل انشغالاً حقيقياً بفن الرواية . إذ كان للراحل إسهاماته المتميزة فى الحياة النقدية والجامعية ـ باعتباره أحد أبرز نقاد الرواية فى العالم العربى ـ بدءاً من كتابه : « **تطور الرواية العربية** » ووصولاً إلى كتابه : « **الرؤية والأداة** » .

أشرف على تنظيم هذا المؤتمر والإعداد له قسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وعلى مدار ثلاثة أيام أثير العديد من الحوارات والمناقشات حول الرواية العربية تحت رعاية الأستاذ الدكتور **مامون سلامة** رئيس جامعة القاهرة . وقد استمع عدد كبير من الباحثين والمهتمين بفن الرواية إلى سبعة وعشرين بحثاً خلال ثمانى جلسات وشاركوا فى المناقشة . وخصصت الجلسة التاسعة لشهادات بعض الروائيين المصريين : إبراهيم عبد المجيد ، وإدوار الخراط ، جمال الغيطانى ، سلوى بكر ، محمد جبريل ، والروائية البحرانية فوزية رشيد وروائية أخرى لبنانية .

وسوف نعرض لبعض الأسئلة التى أثارتها جلسات المؤتمر والبحوث التى قدمت وفقا لترتيب الجلسات :

نحو منظور جديد لتاريخ الرواية العربية حدد الناقد د . **سيد البحراوى** المجال الدقيق لعمل الناقد الأدبى ، ودارس الفن بصفة عامة . فمحتوى العمل هو مهمة المؤرخ وعالم الاجتماع ، وشكله هو مهمة اللغوى . أما القيمة الجمالية للعمل فهى مهمة الناقد ، وهى لا تدرك إلا بالوصول إلى محتوى الشكل ، أى الدلالات الخاصة التى يحملها تشكيل العمل وتنظيم تقنياته ووحداته فى نسق . وهذه الدلالات هى فى النهاية محتوى العمل ، لأنه ليس إلا شكلاً دالاً أو دلالة مشكلة . وبهذا المنظور درس نص « **حديث عيسى ابن هشام** » **للمويلحى** ، باعتباره « **بنية**

متحركة دالة » . بدءاً من غلافه ، والإهداء ، والمقدمة . فبدا لنا نوعامن الصراع الظاهر بين : ماهية المقامة والرواية ، ووظيفتهما . وهو صراع امتد إلى مستويات التشكل بدءا من اللغة ، وتتابع فقرات الكتاب ، وفصوله ، ورحلتيه الشرقية والغربية ، ووصولا إلى النهاية بالحل التوفيقى الذى يجمع بين تكنولوجيا الغرب وأخلاق الشرق . وهذا الحل يقودنا إلى اكتشاف أزمة محتوى شكل الكتاب الذى جمعت تجاربه جمعاً تجاوريا لا تصارعياً ، وتقع معظم الشخصيات فى تناقض قيمى حاد إزاد العديد من القضايا ، فيتركها متجاورة دون نهاية أو حل . ويكشف هذا المنطق التجاورى عن زمن ما ضوى دائرى يمنع التحقق أو الاكتمال .

والمويلحى بهذا الفهم نموذج للبرجوازية المصرية فى تلك الفترة ، وهذه الطبقة المعزولة عن الشعب وتراثه الحقيقى لم ترغب بعمق فى إنجاز رواية حقاً ؛ لأنها لم تكن طبقة برجوازية ، وإنما برجوازية تابعة والبون شاسع يكاد يصل إلى حد التناقض .

وحول قضايا نقد الرواية فى مصر تحدث الناقد الأدبى **إبراهيم فتحى** قائلا : لم تعد الرواية تشبه ذاتها القديمة ، فأين « رامه والتنين » من « خان الخليلى » ، ويبدو على السطح أن اتجاهات النقد لا تستعمل لغة مشتركة ، ويبرز السؤال ما العلاقة بين الروايات العربية فى واقعها الأدبى وبين شهادات النقد ، بل ويبرز سؤال آخر ما العلاقة بين تلك الروايات وشهادات الروائيين أنفسهم ، وهو سؤال يدور حول الوعى الذاتى للرواية بنفسها .

مدارس النقد المختلفة تتبادل القذائف أحيانا حول موت هذه المدرسة ، أو تقاوم تلك وكثيراً ما يلوم الناقد اللغوى زملاءه لأنهم لا يشاطرونه الافتراضات ، وكثيراً ما يعظ الناقد المدرسى زملاءه بالطريقة المثلى التى يجب أن يتبعوها وفقاً للمقرر ، بل وقد ينصب من نفسه معلما للروائيين مقدما « وصفة » لكيف يكتبون رواياتهم ، ليتفقوا مع « القواعد » العلمية المزعومة .

وبالإضافة إلى ذلك هناك المسألة لخالدة مسألة كيف تكون الرواية عربية مائة فى المائة وليست مستوردة ، وكيف يكون النقد عربياً خالصاً دون شوائب أجنبية ، ولكن وراء هذه الفوضى الظاهرية « طراز » منتظم نلمحه فى الإبداع والنقد جميعاً .

فالمدارس المختلفة فى الإبداع الروائى يمكن تتبع جذورها منذ نشأة الرواية مع ظهور « الفردية » كسمة للشخصية الإنسانية بعد جماعية القرية والحرفة والحى الشعبى . ولم يستورد هيكل أو يحيى حقى أو المازنى أو طه حسين أو توفيق الحكيم ملامح فرد الطبقة الوسطى من الرواية الأوروبية . وكان المبدعون الأوائل نقاداً مبدعين . وظل الحوار بين الفردية وجماعية العشيرة بتدرجاته المختلفة طابعاً مميزاً للرواية المصرية . وبعد ذلك تمزق « الفرد » إلى أدوار متناقضة ، وتفتت ذاته إلى دوائر متعارضة لا حدود لها . وأصبح الواقع كما فهمته الطبقة الوسطى ، ومعه الذات الفردية ، مطروحين للتساؤل . وتحاول الموجة الثانية من الحداثه بعد الحداثة الأولى إعادة النظر فى المسلمات التقليدية .

وليست « التعددية » الظاهرية الآن حواراً بين الصم ، فهناك أسئلة مشتركة عن تعريف الواقع الإنسانى ، والحواس والوجدان ، وقضايا الحرية والعدالة .

وفى النقد هناك « تركيب » تنمو براعمه يضع داخل الإطار الاجتماعى التاريخى الحافل بالصراع طرق

التناول النفسية ، فالنفس قد تكون ، الاجتماعى ، مُحوّراً ومُعدلاً متنكراً ، وكذلك طرق التناول الأسطورية المجازية ، وكلها تصب فى الأداء اللغوى ، لا باعتبار اللغة زخرفاً وأصدافاً ، بل باعتبارها الواقع الأول لحياة الوعى الحسية والوجدانية والفكرية .

ويقدم الدكتور نصر حامد أبو زيد إشكاليته حول رواية ، التجليات ، للروائى جمال الغيطانى . بعنوان : كتاب التجليات توظيف للتراث أم خضوع له ؟ والسؤال الذى تحاول الدراسة التعرض له يتعلق بظاهرة محورية فى الرواية خاصة والأدب عامة . ظاهرة ، استلهام التراث العربى ، بحثاً عن شكل عربى . هذه الظاهرة التى بدأت إرهاصاتها قبل الانفجار العظيم - هزيمة يونيو ١٩٦٧ - بل كانت لها تجلياتها على مستوى الفكر ، فيما عرف بالبحث عن الهوية العربية بين الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا يثور السؤال عن علاقة ، التشاكل ، وهى علاقة التناص على مستوى الشكل الكلى . أى الشكلين استوعب الآخر وسيطر عليه : أهو الشكل الذى يحاول الكاتب الخروج والتخلى عنه أم أنه الشكل الذى يغامر بالدخول فيه ؟ ويمكن طرح السؤال بعبارة أخرى : بما أن الشكل يمثل رؤية للعالم ، فأى الرؤيتين سيطرت وهيمنت . الرؤية المعاصرة للكاتب أم الرؤية القديمة للشكل التراثى ؟

والرواية تبدأ بالخروج / الارتحال وتنتهى بإدراك اللاعودة؛ وهذه الدلالة يعيد الغيطانى إنتاجها فى قصة قصيرة بعنوان ، خروج ، وهو ما يؤكد أنها رؤية للعالم ، وليست مجرد دلالة فى عمل روائى . فهل تنسحب الدلالة على الخروج الإبداعى عند الغيطانى ، كما انسحبت على الخروج الروائى فى بنية العمل ؟ وهل الخروج بالتجليات يمثل حلاً على مستوى رؤية العالم أو على مستوى الإبداع ؟

وأياً كانت الإجابة على هذا السؤال . فالأمر المؤكد أن البنية التراثية سيطرت وهيمنت بحيث أضحى الخروج ذاته مأزقاً .

وتسعى القراءة التى قدمتها د . لطيفة الزيات لرواية سلوى بكر : ، العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء ، إلى تبيان التقنيات التى تتبعها الكاتبة فى تقديم روايتها فمادة الرواية ليست نمطية لا من ناحية المحتوى ، ولا من ناحية التتابع . فهى تقدم ستة عشرة شخصية من شخصيات سجينات فى سجن النساء يقضين مدة العقوبة . وأغلب الشخصيات شخصيات جامحة خارجة عن المألوف . فعزيزة ، قاتلة زوج أمها وعشيقته ، من فترة الصبا تصاب بخبل طيف فى السجن ، وتتوهم أنها ستصعد إلى السماء بعربة ذهبية ، وستصحب معها فى العربة من يستحق الصعود ، وتستبعد من لا يستحق من الشخصيات .

ويثير هذا الوضع السؤال : هل نصبت الكاتبة عزيزة كمصدر للقيمة فى روايتها ؟ وما هو مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور وهى الشخصية غير السوية بمقاييس القارىء الأخلاقية ، وبالتالى الشخصية غير الموثوق بها ؟ وكيف يتأتى لنا كقراء أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ؟

تستخدم سلوى بكر أكثر من تقنية للتغلب على هذه الصعوبة . فهى تخضع عزيزة دون بقية الشخصيات للتطور ؟ بحيث تدرك مدى جدبها ومدى نرجسيتها ، وتمارس الندم . أما باقى شخصيات الرواية فلا يندمن قط . مضاف إلى ذلك طبيعة المادة كمادة بجانب وحدة المكان ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأيضا يلعب دور الراوى الذى يثير السخرية من مادة رواية . يروى ويسرد ويعلق ويعلو صوته على بقية الشخصيات وهو يقف فى مستوى اعلى من مستواهم متفرجاً فى شبه حيادية . وراسماً الحد الفاصل والمساحة الواجبة بيننا كقراء ، وبين عزيزة وغيرها من الشخصيات .

واختارت د . **هدى وصفى** فى دراستها : **من طه حسين إلى الغيطانى** ، نصين يشتركان فى الموضوع وفى الجنس الأدبى . أولهما **« المعذبون فى الأرض »** طه حسين وبخاصة قصتا : **« صالح »** **« وقاسم »** ، وهما قصتان تنتهيان بالموت الفعلى لبطليهما ، وثانيهما مجموعة **« رسالة البصائر فى المصائر »** للغيطانى ، وخاصة قصص ، **« حارس الأثر »** و **« الخطاط »** و **« المدرسة »** ، وهى تنتهى بالموت المعنوى لأبطالها .

وبتحليل هذين النصين تبين أن كلا من **طه حسين والغيطانى** يشكان فى إمكانية إعادة إنتاج واقع موضوعى ، أو تجريبى مستقل عن اللغة أو سابق عليها . ففى مرحلة أولى تستعرض الشخصيات الرئيسية والأحداث المحورية فنجدها مراكز غائبة فى النصوص وأنها مُروى عنها وفى مرحلة ثانية نجدها أمام نص سردى يرجع تواجده أو توالده بالفعل إلى هذه المراكز الغائبة ، ولذا يلجأ إلى التناص أو المراجع التناصية : خطاب التنوير (**ديدرو - طه حسين**) ، النص القديم (**الجبرتى ، ابن اياس - الغيطانى**) وتصبح هذه المراجع التناصية هى نقطة التحليل ، ذلك أنها توضح أن السرد ما هو إلا خطاب مبنى على خطابات أخرى .

ونخلص إلى أن الاحتياج إلى ملء الغياب هو اكثر دارمية عند **الغيطانى** ، وإن الإكثار من التعليقات التناصية ، والبدائل التوليدية ، تصبح بالفعل تأجيلا للمعنى وإن كان النص **الغيطانى** يعى هذا التأجيل فإن النص **الحسينى** لا يزال يحمل التفاؤل ولكنه هو الذى فتح طريق الشك الذى اتخذ عند **الغيطانى** شكلاً راديكالياً .

وعند قراءة الدكتور **جابر عصفور** لرواية **« البلدة الأخرى »** للروائى **إبراهيم عبد المجيد** بدأ حديثه عن أشكال الرواية العربية ، والتى صاحبت انكسار الدولة التسلطية بمجموعة ظواهر : العودة إلى التراث ، البحث عن شكل عربى ، القصة الأمثولة ، القصة القناع ، الفنتازيا والسخرية بوصفهما أساليب موازية لعالم مملوء بالمعاناة ، تدمير سلطة النص الواقعى ، احتلال القمع مرتبة الصدارة سواء أكان قمعاً مباشراً أو غير مباشر ، ثم ظهور السجن ، أو المعتقل ، بوصفه تيمة إبداعية ، منذ السبعينيات ، موازياً لفضاء الواقع ، تحول مسارات الأنواع الأدبية المرتبطة بالرواية من الثنائيات المعتادة إلى ثنائيات جديدة فانتقلت السيرة الذاتية من **ثنائية الأنا وتخلف الواقع إلى ثنائية الأنا وقمع الواقع** ، وتحولت الرحلة إلى الآخر « الغرب » إلى نقيض الآخر بعض الأقطار العربية .

وأضاف د . **عصفور** أن رواية **« البلدة الأخرى »** هى الوجه الآخر لروايات السجن والمعتقل ، وأيضا هى انقلاب **ثنائية الشرق الغرب** فى مفارقة جيدة وجديدة وبناء على ذلك يمكن رؤية **ثنائية الأنا والآخر** عبر التشابهات التى يمكن حصرها تجريبياًفى أربع نقاط :

(١) الراوى هو البطل الذى تدور الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم . فالمؤلف المضمر على صلة بالمؤلف المعلن وأيديو لوجيا المؤلف الضمنى فى الصدارة .

(٢) القارىء المضمر فى النص يحدد من خلال علامات السرد والحوار ، والعلاقات الشخصية المرتبطة بالزمان والمكان ، والحديث الرسالة الموجه بين الرمز والأمثولة بنغمة تعليمية .

(٣) الآخر الموضوع المقابل للمؤلف المضمر يمكن أن يؤدى دور البطل الضد ، وهو أقرب إلى التجريد . لا يدخل فى منطقة « النمط » بل هو أقرب إلى نموذج الأمثولة .

(٤) الشفرة التأويلية عالية ومرتفعة ، والقص يرفع إلى الصدارة أسئلة عن علة الانتقال . ترتبط فى حالة **إبراهيم عبد المجيد** بدرجة لافتة من العقلانية بالبناء الأرسطى المنطقى والمتعمد .

أما بالنسبة لخصوصية الروايات فيرى د . **عصفور** هذه الخصوصية عبر ثلاث محاور :

(١) **التضاد** : طالب البعثة هو طالب معرفة ، أما المدرس أو الطبيب أو المهندس فيحمل ثقافة أعلى .

(٢) **رمز الجنس** : المرأة معنى المعرفة بينما الجنس فى الحالة الأخرى يقترن بالاستغلال والقمع الذى يقع على جسد المغترب ، سواء أكان رجلاً أو أنثى .

(٣) **الحرية والقمع** : الآخر يعيش فى عالم تسوده الحرية والإشكال هو إشكال تكيف مع الحرية ، لكن فى النوع الثانى فالعالم كله قمع ، عالم أسياد وعبيد ومنبوذين .

ففى « **البلدة الأخرى** » جحيم ، لا احد ينجو ، ولا علاقة إنسانية ، والمكان ذو طابع « **ترانزيت** » ، والانشغال بالتليفزيون والجرائد هو الشاغل الأول . فى هذا الجو السجن أيضا تظهر مجموعة من المفارقات بين الذات والآخر على مستويات الإقامة والسياسة والدين . ويتوازى هنا مع مفارقة الحضور الغياب فالبلدة التى تغيب عنها البطل لها حضورها الدائم فى النص بشكل لافت عبر شفرتين : السياسة من خلال التواريخ وما تفجره فى ذهنه من إشارات ... بين يناير ٧٧ ثورة الخبز فى مصر ، يونيو ٧٧ انقلاب محمد ضياء الحق .

والثانية شفرة إبداعية البطل كاتب قصة محبط يتوقف كنوع من أنواع الاستجابة اليائسة . ولا شىء يحدث سوى الرتابة .

وحول منهج الدكتور عبد المحسن طه بدر النقدى قدم الباحث **خالد عبد المحسن** دراسته : « **الأسس النفسية لتطور الرواية** » **قائلاً** : إن العمل الأدبى لدى الدكتور بدر يتكون من عناصر ثلاث :

أولها : الذات المبدعة ، وثانيها : صورة الحياة التى يطرحها الواقع أمام الأديب من الإطار الاجتماعى الذى يعيشه . أما العنصر الثالث فهو الذى يحدد العلاقة بين الذات والموضوع ، وهو الذى يتحكم فى اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات وهو ما نسمية اصطلاحاً « رؤية الأديب » .

فالنقطة المحورية إذن فى فكر **عبد المحسن هى الذات المبدعة** . وتحليله العلمى لبنائها النفسى بشكل يمكن من خلاله تبين أسلوب تشكيلها لرؤيتها عند **تعاملها مع صور الحياة المطروحة** أمامها .

فلكل كاتب من الكتاب مراحل لتطور وعيه تتأثر بثقافته وبتجاربه وبعمق إحساسه بهذه التجارب ، وهذا التطور النفسى للكاتب هو الذى يفرض عليه مضمون قصصه ، ويؤثر بالتالى على الصيغة الفنية لهذه القصص . وفكرة التطور تعد مفتاحاً لرؤيته النقدية الشاملة . ثم أشار إلى الإطار العام لمعالجة **عبد المحسن بدر** لهذه الأطروحة فى ضوء خلفية علمية نفسية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانتقل بعد ذلك إلى ثلاث خصائص تميز منهج د . عبد المحسن :

أولها : أنه في معالجته للذات المبدعة قريب من التصورات العلمية القائمة في مجال البحوث النفسية للإبداع في ذلك الوقت ، **ثانيها** : جوانب الالتقاء الواضحة بين ما تفرضه رؤية عبد المحسن المتكامله ونتائج عدد من البحوث النفسية ، **أما الخاصية الثالثة** : رؤية د . عبد المحسن تسمح باختبار فروض عن العلاقة بين تطور التكوين النفسي ونمو الرؤية .

أما الإشكالية الأساسية التي تواجهنا في منظور **عبد المحسن بدر** فتتمثل في قلة التطبيقات المنهجية التي يمكن من خلالها الربط بين تطور الرؤية وتطور المعالجة الفنية .

ولقد اتسمت المناقشات والمدخلات بالحيوية والجدية ، وكان من نجوم هذه المناقشات الناقد الأدبي المعروف **إبراهيم فتحي** والباحث اللامع د . **نصر حامد أبو زيد** .

وقد كان من اللافت للنظر انشغال الدرس الأدبي - وللمرة الأولى - بكتاب من ثلاث أجيال في الرواية العربية من نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن منيف ، مروراً بسليمان فياض وإميل حبيبي ، وصولاً إلى إبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر من جيل السبعينيات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسام الشرقاوى

لقاء شعرى بمدينة الفيوم

عقدت كلية التربية جامعة القاهرة فرع الفيوم مهرجانا أدبيا كبيراً حضره الشاعر الكبير « **أحمد عبد المعطى حجازى** » **والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله** ، وحشد من شعراء الفيوم ، شارك بعضهم بإلقاء قصائدهم ، واختتم المهرجان بالشاعر الضيف ، حجازى ، الذى تحدث فى البداية عن دور اللغة فى حياتنا ، ثم ألقى بعضاً من قصائده ، وأنهى اللقاء بالإجابة عن العديد من التساؤلات التى وجهت إليه .

بدأ الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى » حديثه عن دور اللغة حيث قال : « لا أستطيع أن أرى اللغة إلا وهى وسيلتنا الوحيدة للتفكير ، ولا أستطيع أن أرى التفكير إلا جدارة بالإنسان فهو حيوان متكلم ، فإذا لم نحسن علاقتنا باللغة فنحن لا نتكلم ولا ننطق ولا نفكر .. ، وعندما تكون علاقتنا حسنة باللغة تكون علاقتنا حسنة بالعالم . إن علاقتنا باللغة الآن ليست فى أحسن الأحوال ، وهذا دليل على أن علاقتنا بالعالم الذى نعيشه ليست فى أحسن الأحوال .. ؛ هى علاقة خفيفة رهيفة ضعيفة .. نحن نكتفى من اللغة والفكر بأقل القليل لأننا لا نطيق مواجهة مشكلاتنا ولا نصبر على ما يقتضيه ذلك من كدّ وجهد ، إن اللغة ليست أداة للشاعر ـ فقط ، إنها أداة لكل من يشتغل بالعلم أو الثقافة ، وهى ضرورة لكل إنسان .. ولذلك أندهش حينما أرى مئات من الشباب يهتمون بالشعر ، ولكنى أستمع إلى الشعر نفسه فأجده لا يلبى حاجات الناس للشعر .. وإنى أرى ظمأ الناس للشعر جزءاً من الظمأ للمعرفة ، وهو يصدر عن إحساس عميق بالمسئولية .. فينبغى أن نهتم بالشعر لأنه أرفع شكل من أشكال استعمال اللغة والتفكير

وبعد هذا الحديث عن أهمية اللغة ألقى الشاعر « **أحمد عبد المعطى حجازى** » بقصائده : « **سلة ليمون** » و « **مقتل صبى** » و « **الأمير المتسول** » و « **بكائية لبلاد النوبة** » و « **مرثية لاعب سيرك** » و « **شبدوان** » **وأخيرا قصيدته** « **طردية** »

[وفُتح بعد ذلك باب المناقشة ليجيب الشاعر حجازى عن الأسئلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي وجهت إليه وكان من بين هذه الأسئلة : ـ

● [ما مدى صحة هذه المقولة : إن الشاعر الجيد لا يكون كذلك إلا إذا كان ماركسيا متأثرا فى ذلك بأدونيس ؟

● ● [أجاب : أحمد عبد المعطى حجازى » ... الربط بين الماركسية **وأدونيس** خطأ لأن **أدونيس** ليس ماركسيا .. ثم كيف تكون الماركسية شرطا لجودة الشعر .. إن ماركس فيلسوف ، والشعر ظهر قبل **ماركس** .. إنه قديم جداً .. لا علاقة للشاعر بأن يكون ماركسيا أو غير **ماركسى**.. إن البلاد الماركسية فيها شعراء مجيدون وفيها كذلك شعراء غير مجيدين ، وكذلك البلاد غير الماركسية

[لا علاقة لأي عقيدة أو أى فلسفة بالشعر الجيد ، إن الشعراء الجاهليين لم يكونوا ماركسيين ولا وجوديين ولا مسلمين ومع ذلك كانوا شعراء مجيدين

[ما أعظم بعض الشعراء الوثنيين .. إن **هو ميروس** كان وثنيا **وامرؤ القيس** كما جاء فى الأثر قائد الشعراء إلى النار هذا فيما يتصل بسلوكه أما فى شعره فهو من أعظم الشعراء .

● [بماذا تفسرون غياب النقد السينمائى من مجلة (إبداع) ؟

● ● [إبداع ليست خالية من النقد السينمائى .. نعم إنه ليس موجوداً فى كل عدد لأن الفنون كثيرة ، ولأن (إبداع) لكافة الإبداعات ونحن مضطرون لأن نجعل الإبداع الأدبى هو الأساس ، وحريصون على أن نعطى للفكر الفلسفى حيزاً لأننا نحتاج إليه الآن ، و(إبداع) هى المجلة الثقافية الشهرية الوحيدة فى مصر الآن ، وتختص بالإبداع فى صورته الشاملة .

● [ما هو تصوركم لقصيدة النثر وما مصيرها ؟

● ● [الشعر فى نظرى يقوم على أساسين .. « الأساس المعنوى » .. ويتمثل فى مجازية لغة الشعر ، وهى لغة تصوير ، لغة غير مباشرة ، لا تشير لجزئيات بقدر ما تقبض على المجموع . واللغة المجازية لا تخاطب ذاكرتنا اللغوية فقط ، إنما تخاطب مجمل قوانا الفكرية والعاطفية والذهنية . إنها تخاطب شخصيتنا الكاملة ، هذا هو الأساس المعنوى ... ، أما الأساس الآخر فهو **« الأساس الصوتى » ـ الإيقاعى » وهو ليس مجرد إضافة إلى الأساس الأول إذ أن كليهما يؤثر فى الآخر فلكى يكون الإيقاع ذا معنى لابد أن يكون فى لغة [الإيقاع لا يفجر فقط ما فى اللغة من عناصر معنوية ، ولكنه من ناحية اخرى ذو قيمة عاطفية .. لأننا أبناء لغة تعرف الشعر على معنى خاص ، وعاطفتنا لا تثار إلا إذا ذكرنا بالشعر الذى عرفناه . لا نريد محاكاة القدماء بالطبع ، وإنما نريد أن نقول إن الشاعر الذى لا يهتم بالإيقاع يخسر جانبا هاما : إن لغة الشعر مسموعة .. فى الأصل والقراءة ما هى إلا رموز نحول بها الكتابة إلى أصوات .. نحن نقرأ لكى نتخيل الصوت .**

[وعلى هذا فقد تنجح قصيدة النثر فى توفير شرط اللغة المجازية لكن نجاحها فى هذا محدود لأنها فقدت عنصراً من عناصر تحقيق المجاز وهو الإيقاع ومع ذلك فإن الشعراء الأجانب جربوا قصيدة النثر ونجحوا فى أن يقدموا شيئا له أهمية فى الأدب الفرنسى الحديث

[أما عن مصير قصيدة النثر ، فهو فى النهاية بيد الشعراء ، إذا نجحوا فى أن يقدموا بها بديلاً معقولاً أو إضافة إلى القصيدة الموزونة ، فسوف تبقى محاولاتهم وتنمو ، وإذا لم ينجحوا فى هذا فستموت قصيدة النثر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

ســؤال : هل أثرت حضارة النوبة على مصر ؟

اقام معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاجو مؤخراً معرضاً عن الآثار النوبية . وتنحصر اهمية هذا المعرض فى استخدامه للتدليل على النتائج التى توصل إليها فريق من علماء الآثار الأمريكيين ، وخلاصتها أن النوبة شهدت حضارة هامة قائمة بذاتها وليست مجردّ اخت غير شقيقة لمصر . ويعتقد هؤلاء العلماء أنهم وقعوا على ما يثبت تأثير النوبة على الثقافة المصرية ، وتطويرها لنظام الحكم الملكى ، ذلك الابتكار السياسى المحورى الذى ربما يكون قد أثّر على ظهور الفراعنة فى مصر ، كما يعتقدون .

وقد بدأ علماء الآثار والباحثون الاكاديميون مؤخراً فقط يقدّرون الأهمية الكاملة للكنوز النوبية المنقذة ، بعد ان أُتيح لهم الوقت الكافى لتسجيلها ودراستها . وقد عقدت جامعة الولاية بممفيس فى ولاية تنيسى ندوة عن التخصّص الأكاديمى النوبى فى أواخر شهر فبراير . ومن المقرر ان يُنظّم معرض فى شهر مايو بمتحف بوسطن للفنون الجميلة ، كما افتتح معرض آخر فى أواخر شهر فبراير بمتحف أونتاريو الملكى فى تورونتو .

ويقول د . بروس ويليامز ، الأستاذ بجامعة شيكاجو ، ومؤلف خمسة مجلّدات ضمن سلسلة مستعرة عن الحفائر النوبية ، أن الدراسات النوبية هى مجال جديد لعلم الآثار ، ولم تعد مجردّ ملحق لعلم المصريّات (الإيجبتولوجيا) .

وليس من المصادفة ، كما يلاحظ جون نوبل ويلفورد فى مقال عن هذا الموضوع ، أن الاهتمام المتنامى بالنوبة يأتى فى وقت يحتدم فيه الجدال حول علاقة مصر القديمة بالحضارات الأفريقية الأخرى . ودورها فى بزوغ الحضارة الغربية . وهناك عدد كبير من الأكاديميين الأفريقيين والأمريكيين الافارقة يقول بأن مصر كانت مجتمعاً أسود ، ويقولون ان كليوباترا نفسها كانت سوداء . وحيث أن اليونان قد استمدّت

جزءاً من ثقافتها من مصر ، فإن الحضارة الغربية ، استناداً إلى هذا الرأى ، كانت فى جانب كبير منها اختراعاً إفريقياً .

وقد كسبت مدرسة التمحور الأفريقى ، على الأقل ، حليفاً واحداً أبيض له نفوذ فى الوسط الأكاديمى ، وهو البروفسور ، **مارتن برنال** Martin Bernal ، أستاذ مادة الحكومة بجامعة كورنيل ، ومؤلف الكتاب الملحمى ، الذى يعتزم استكماله فى أربعة مجلدات ، « **أثينا السوداء** » . وتقوم دراسته على فرضية تقول أن كثيراً من الباحثين الأوروبيين البيض كانوا ، إلى عهد قريب عنصريين ومعادين للسامية ، وقد ابتدعوا « **نموذجاً آريًا** » لأصول الثقافة اليونانية الكلاسية — ومن ثمّ الحضارة الغربية . ولكنه لا يوافق على أن المصريين القدماء كانوا أساساً أفريقيين ، ولكنهم ، فيما يعتقد ، كانوا خليطاً من أفريقيا وأقلية من البحر المتوسط وآسيا متعددة الثقافة .

ويقول د . **تيموثى كندال** ، الأمين المساعد بمتحف بوسطن للفنون الجميلة والمتخصص فى النوبة ، أن موقف حركة التمحور الأفريقى هو ، بالأحرى ، فهم للتاريخ قصير النظر ، ويعتقد أن تركيز التمحور الأفريقى على مصر القديمة ، ساهم فى إهمال النوبة القديمة ، التى كانت حقيقة ثقافية أفريقية سوداء ذات نفوذ وقوة هائلتين .

والنوبة التى يتحدّث عنها هؤلاء العلماء ، هى تلك المنطقة القاحلة التى تقع فى جنوب مصر وشمال السودان ، ممتدة مسافة ١٠٠٠ ميل على طول النيل من أسوان جنوباً إلى الخرطوم . ويقول الأنثروبولوجيون أن الصور التاريخية وبقايا الهياكل العظمية توحى بأن النوبيين القدماء كانوا يشبهون كثيراً أولئك الناس الذين يعيشون فى هذه المنطقة الآن . وفى النوبة الشمالية ، يميل لون بشرة الناس إلى البنّى المتوسط ، أشبه كثيراً بالمصريين ، وفى الجنوب ، يأخذ لون البشرة درجة أكثر دكنة ، والملامح عريضة والشعر أجعد .

والآثار التى تمخّضت عنها الحفائر من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٨ ملأت صفحات عديدة فى قصة النوبة القديمة ، التى بقيت خالية بعد المسوح الاركيولوجية الأولية التى أجريت فى بداية هذا القرن . وكان علماء الآثار ، فيما قبل ، لا يتعرفون على الثقافة النوبية إلاّ من خلال الفن والوثائق المصرية . ولم يطوّر النوبيون لغتهم الخاصة إلاّ فى أواخر الألف عام الأولى قبل الميلاد ، ولا تزال نصوصهم مستغلقة على الفهم إلى حدّ كبير . ويعتقد بعض العلماء أن المصريين كانوا يعتبرون أنفسهم يتميّزون تميزاً كبيراً على كلّ ما عداهم . ولذا ، تطلب الأمر سنوات من البحث لتقطير المعلومات لمعرفة حقيقة النوبيين ، وليس مجرّد فكرة المصريين عنهم .

وقد تعرّف الباحثون ، من خلال القرينة الاركيولوجية الجديدة ، على الحضارة النوبية الأولى التى ظهرت منذ ٣٨٠٠ سنة قبل الميلاد ، واستمرت حتى سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد . وكانت مستوطناتها تقع بين أسوان وشلاّل أو « كاتاراكت » النيل الثانى جنوبياً . ونحو نهاية هذه الحقبة ، أصبح المصريون والنوبيون أوثق اتصالاً عن طريق تجارة العاج والذهب وجلود الحيوان والأبنوس .

ومن أهمّ الاكتشافات التى ترجع إلى هذه الحقبة ، والتى عثر عليها معهد شيكاجو للدراسات الشرقية ، مبخرة حجرية عثر عليها فى موقع « **قسطل** » ، عاصمة المملكة النوبية

المسمّاة « **تا - سيتي** » ، « **أرخي القوس** » وقد حُفر على جانب المبخرة حاكم في وضع جلوس ، وبوابة قصر وتاج وصقر ، وهي الموتيفات التي كانت ستصبح رموزا للفراعنة المصريين .

وقد كتب د . **ويليامز** أن المبخرة التي ترجع إلى سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد تقريباً ، أو يحتمل أن يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك بقرنين ، « هي أول أثر فرعوني الطابع غنّي عن البيان من وادي النيل » .

وهذا يعني ، بالنسبة للبروفسور **ويليامز** وبعض الباحثين الآخرين ، أن الملكية ، التي يُعتقد بصورة تقليدية أنها ظهرت لأول مرة في مصر في حوالي سنة ٣١٠٠ ، ربما قد نشأت في النوبة في نفس الوقت ، بل وربما قد بدأت هناك قبل ذلك بثلاث سنوات . وفي هذه الحالة ، فإن فكرة الفرعون كإله دنيوي ، التي ترتبط ارتباطاً أساسياً بالحضارة والقوة المصريتين ، يمكن أن تكون من وحي النوبة .

ويقول د . **ويليامز** « لقد شاركت النوبة مشاركة عميقة في المراحل التكوينية للحضارة الفرعونية » .

ويضيف إن المحرقة تجعلني « **متمحوراً إفريقيا** » بشكل ما .

وتشمل الآثار الأخرى التي عُرضت في شيكاجو ملابس وأسلحة وحُلياً وصنادل وتمثال برونز صغيراً لملك نوبي ، وقطع فخار ذات ألوان ناصعة وتمثالاً حجرياً لرجل برأس طائر يمثّل الروح بعد الموت . ويقول د . **تيتر** أن هذه القطع تمثّل حفنة من بين ٥٠٠٠ قطعة أثرية يقتنيها معهد الدراسات الشرقية ، بشيكاجو .

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

وقد وجد الأركيولوجيون أن مصر سيطرت على النوبة طوال حوالي ١٢٠٠ سنة ، من ٢٠٠٠ إلى ٧٤٧ قبل الميلاد . وقد تبنّت الصفوة النوبية جوانب عديدة من الثقافة المصرية ، بما في ذلك التحنيط والمقبرة الهرمية والأساليب الفنية . ومع تقلبات الزمن ، حكم ملوك نوبيون مصر زهاء قرن فيما يعرف بالأسرة الخامسة والعشرين . ويصف د . **كندال** هذه الحقبة بأنها واحدة من أهم حقب التاريخ المصري . وقد قام الملك النوبي **بعنخي** ملك **ناباتا** ، على رأس جيش متجهاً نحو الشمال ، بالاستيلاء على العاصمة المصرية « **ممف** » ، ووحّد مصر والنوبة تحت حكمه ، ابتداء من ٧٤٧ . ويصوّر الملوك النوبيون الذين خلفوه في المعابد والمقابر كفراعنة مصر السود .

ويقول د . **كندال** أن الحكام النوبيين قاموا ، في حركة ازدهار ثقافي مذهلة ، بإحياء المجتمع المصري ، فتبنوا الفن وبنوا المعابد الرائعة . وقد انتهى حكمهم في ٦٥٦ ، عندما غزت الجيوش الآشورية مصر . وفي قرون لاحقة ، حكم الملوك النوبيون أرضاً تمتّد من « **مروي** » في أقصى الجنوب بين الشلالين الخامس والسادس على النيل متحررين من النفوذ المصري . وتسمى هذه المنطقة عادة مملكة **كوشي** . وقد طوّر النوبيون آنذاك ثقافة أفريقية متميّزة . وفي القرن الثاني قبل الميلاد ، حكمت النوبة ملكات قويّات ، وقد غيّرت تجارتهن في الأفيال وجه الحرب في العالم الكلاسي . ويعتقد بعض الباحثين أن الأفيال التي استخدمها **هانيبال** ضدّ روما جاءت من النوبة . وبحلول القرن السادس قبل الميلاد ، تحوّل معظم النوبيين إلى المسيحية ولم يعتنقوا الإسلام حتى سنة ١٤٠٠ . ولهذا كانت مملكتهم واحدة من أصول الممالك المسيحية عمراً في إفريقيا .

ويشك الأركيولوجيون في أن المعرفة البازغة عن النوبة ، إحدى

أهمّ الحضارات الأفريقية السوداء ، ستحّل الجدل المشحون سياسياً بشأن الجذور الأفريقية المحتملة للحضارة الغربية .

وفى دراسة مطوّلة نشرت بمجلة The New Republic ، كتبت مارى **ليفكوويتز** ، أستاذة العلوم الإنسانية بكلية **ولسلى** ، فى معارضة لنظرية **التمحور الأفريقى** ، تقول إن القرينة على التأثير المصرى على جوانب معينة من الثقافة اليونانية واضح ولا يمكن إنكاره ، وإن كان لها أيضاً تأثيرات هامة على الثقافة اليونانية (والمصرية) ، ومن ثمّ كانت صيغة : **من الذى جاء قبل الآخر ؟ ومن الذى أخذ أو استعار ماذا عن من ؟** غير واضحة . ولكن الدليل على الأصول المصرية للثقافة اليونانية هو شىء آخر تماماً . والسبب الرئيسى الذى جعل دارسى الآثار لم ينسبوا إلى الأفريقيين أو المصريين الفضل الأول فى إنجازات الحضارة اليونانية هو أن الثقافة اليونانية كانت منفصلة ومختلفة عن الثقافة المصرية أو الأفريقية . وقد انفصلت عنهما عن طريق اللغة والسلالة .

وأكتفى بهذا الرأى المعارض دون أن أتعرض لتفاصيل ردّ الباحثة على استنتاجات البروفسور **مارتن برنال** (**أثينا السوداء**) ، خاصة أننى قد تعرّضت لقضية **التمحور الأفريقى** فى رسالة سابقة ، وكنت أتوقع أن يكون لها صدى ، على الأقل ، بين علماء المصريّات المصريين . ولكن يبدو أنهم لا يقرأون « **إبداع** » ، وهذا هو أضعف الإيمان . ويا ليت الأمر انتهى عند هذا الحد . فقد خرجت مجلة نيوزويك ومجلة تايم ، فيما أذكر ، بتحقيقات عن تطورّ حركة **التمحور الأفريقى** فى الولايات المتحدة مركّزة على رأى العلماء فى نظرية تأثير الحضارة المصرية القديمة على الثقافة اليونانية . فهل لا يطّلع علماؤنا على ما تكتبه مثل هذه المجلات الهامة فى موضوع يمسّ بصورة مباشرة تاريخ مصر الحضارى ؟ وإلاّ كيف نعلّل هذا الصمت المخجل ؟ ! الذى إذا كان يعنى شيئاً ، فهو أننا مازلنا تلامذة نُلقّن من « الآخرين » ، لا حقائق تاريخ مصر فحسب ، بل وأيضاً الطريقة التى يجب أن نقرأ بها هذا التاريخ .

والسؤال المشروع والمطروح الآن هو : ما هو تأثير الحضارة المصرية القديمة على حضارة وفكر اليونان ؟ وهو سؤال لا يمكن الإجابة عليه على طريقة المسابقات التليفزيونية ، ولكنه يتطلب لمن يتصّدى للردّ عليه ، أن يكون على قدر من الثقافة الموسوعية ، التى تتجاوز علم المصريات إلى دراسة الاتيمولوجيا والميثولوجيا الخ ، يؤهله لمجادلة عالم مثل **مارتن برنال** ، أو العلماء الآخرين الذين يعارضونه مثل **مارى ليفكوويتز** وغيرها . حقا ، لقد نشأت حركة **التمحور الأفريقى** ، أو على الأقل فكرتها الأساسية ، على أيدى مفكرين سود ، مثل **جريس ماركوس جارفى** (١٨٨٧ — ١٩٤٠) ، مؤسس الرابطة العالمية للنهوض بالسود ، ولكنها تجاوزت فى الوقت الحاضر هذه الدائرة المحدودة وأصبحت مثار اهتمام جميع العلماء المعنيين بتاريخ الحضارات .

لقد بدأ **جريس ماركوس** فى دراسة التاريخ قبل بلوغه سن العشرين فى **جامايكا** ، وقد استخدم معرفته بالتاريخ المصرى والأفريقى للمساعدة فى الترويج للانعتاق **العنصرى** . ويقول **تونى مارتن** فى كتابه « **العنصر أولاً** » ، وهو ترجمة ذاتية لحياة جارفى : « **كان التاريخ ، مثل أىّ شىء آخر بالنسبة لجارفى** ، موضوعاً يمكن أن يستخدم لخدمة الانعتاق العنصرى . وقد استخدم التاريخ فى البداية لإثبات وجود

ظلم ــ ثم ليثبت أن الرجل الأسود قد ظُلم ».

وقد كتب جارقى فى « من وماذا هو الأسود ؟ » ، سنة ١٩٢٣ ، يقول : « لقد حاول العالم الأبيض دائماً أن يسرق تاريخنا ويحرمنا منه . وكل دارس للتاريخ ، ذى عقلية موضوعية يعرف أن الرجل الأسود حكم العالم ذات يوم ، عندما كان البيض اناساً متوحشين وهمجيين يعيشون فى الكهوف ، وأن آلافاً من الأساتذة السود فى ذلك الوقت كانوا يدرّسون فى الجامعات فى الأسكندرية ، مهد المعرفة فى ذلك الحين ، وأن مصر القديمة أعطت العالم الحضارة ، وأن اليونان وروما قد سرقتا من مصر فنونها وآدابها ونسبتا إلى نفسيهما كل الفضل فى ذلك » .

أعتقد أن الدافع هنا إلى الخروج على العالم بهذا الرأى لا يهمّنا ، كمصريين كثيراً ، ولكن الشىء الهام فيما أعتقد ، أن هناك نظرية تقول بأن حضارة الغرب ــ اليونانية ــ تدين لحضارة مصر القديمة . وأن هذه النظرية ليست وليدة اليوم كما قد

مرآة يد من البرونز أو النحاس ، من موقع « قسطل » ، بالقرب من كاتاراكت النيل ، ترجع إلى الحقبة من القرن السادس عشر أو القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وارتفاعه حوالى ١٢ ١/٢ بوصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخيلّ للبعض ، ولكنها ترجع ، فى بدايتها على الأقل إلى أوائل العشرينيات ولقد انتظرنا حتّى علمنا شمبليون الفرنسى كيف نقرأ الهيروغليفية ، فهل ينتظر علماؤنا شمبليون آخر ، أمريكياً أبيض ، مارتن برنال ، أو أسود ، ماركس جارڤى أو أفريقياً ، الشيخ أنتا ديوب (الأصل الأفريقى للحضارة) ، لكى يفرضوا عليهم هذه النظرية ، أم يا ترى أنهم ، اتقاء لوجع الرأس والقلب معاً ، أداروا ظهورهم لهذا الجدل الصاخب الذى تضج به المؤسسات الأكاديمية ووسائل الإعلام ، كأنّ الموضوع لا يهمّ على الإطلاق . فهو يتطلب بحثاً شاقاً وليس فيه شىء من مغريات الدنيا ، مثل السفر لحضور افتتاح معرض لآثار مصرية ، وما يتبعه من محاضرات تقليدية مكرورة ــ مجزية .

ومع ذلك سأكرر السؤال : هل اليونان مدينة بحضارتها لمصر ؟ وهل ، وهو سؤال جدّ مختلف ، الحضارة المصرية سوداء ، اى حضارة افريقية ؟

وأضيف سؤالاً ثالثاً ، ومعذرة إذا كنت قد أثقلت على علمائنا الأفاضل ، هل أثّرت الحضارة النوبية بالفعل على الحضارة المصرية القديمة ؟ وقد يسبق هذا السؤال سؤال آخر ، هل الحضارة النوبية حضارة قائمة بذاتها وليست امتداداً للحضارة المصرية ؟

وهل من مجيب ؟ !

رسالة باريس

اسماعيل صبرى

كيف نرى الموسيقى بأعيننا
حول فيلم « كل صباح فى العالم »

علاقة السينما والموسيقى علاقة قديمة قدم فن السينما ذاته ، فقد كانت الموسيقى دائما عنصرا من عناصر التعبير السينمائى وأداة من الأدوات المكونة للغة السينمائية ، هذا دون الحديث عن «الأفلام الغنائية أو الموسيقية» التى تعتمد بحكم طبيعتها على الموسيقى اعتماداً مباشراً .

غير أن الموسيقى مالبثت أن تحولت فى السنوات الأخيرة إلى محور وموضوع للعمل السينمائى وليس مجرد عامل مساعد مواز للقصة - بعبارة أخرى - تسعى السينما لأن تجعل المشاهد «يرى الموسيقى» على الشاشة . ولعل تزايد الأفلام الأوبرالية مثل «دون جيوفانى» لجوزيف لوزى ، و «الناى السحرى» لبرجمان ، وأخيرا « أماديوس » لميلوش فورمان تدخل فى هذا الإطار .

لكن المحاولة الأكثر جمالا ونجاحاً فى معالجة الموسيقى سينمائيا هى فيلم «كل صباح فى العالم» «Tous les matins du mande» للمخرج الفرنسى «آلان كورنو» الذى يعرض حاليا فى دور العرض الباريسية .

والقصة تدور فى منتصف القرن السابع عشر حول شخصيتين حقيقيتين لاثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين فى تلك الفترة ، الشخصية الأولى هى المؤلف الموسيقى الفرنسى وعازف الفيولا (الكمان الأوسط) Viole de gambe ماران ماريه (١٦٥٦ ــ ١٧٢٨) والشخصية الثانية هى معلم ماران ماريه الذى لم تصلنا عنه إلا معلومات قليلة للغاية ، ولم يصلنا حتى اسمه ، رغم التأكد من وجوده الحقيقى ، ولهذا يدعى فى الفيلم : «السيد القاطن فى سانت كولب» .

لكن الدراسات التى أجريت أخيرا تؤكد أنها استطاعت التعرف على اسمه .

ARCHIVE

وهكذا يخلط الفيلم الحقيقة بالخيال لتقديم المواجهة بين رؤيتين للفن والحياة عبر موسيقى الفيولا، ومن أجل موسيقى هذه الآلة الحزينة التى تثير الشجن والحنين عند العزف على أوتارها .

و **«سانت كولومب»** عازف الفيولا فنان يعيش من أجل الفن ، بعيداً عن بهاء بلاط الملك الشمسى — لويس الرابع عشر — الذى كان يضم كوكبة الموسيقيين فى ذلك العهد . و **«سانت كولمب»** من معتنقى مذهب الجنسينية jansénisme وهو مذهب أخلاقى مسيحى صارم يدعو إلى التقشف والتزمت . وهو يعيش منغلقا على نفسه فى كشك خشبى قريب من منزله ، كما لو كان يعيش فى أحد الأديرة ، وذلك منذ وفاة زوجته الحبيبة التى تركت له ابنتين . وقد اشتهر **«سانت كولمب»** لأنه أضاف وتراً سابعاً خفيض الصوت عميقه على آلته الموسيقية . وعندما يكون بمفرده فى كشكه الخشبى يعزف موسيقاه الحزينة المفعمة بالحنين فتظهر له زوجته من عالم الموتى ويتحدث إليها . فعالمه هو : الموسيقى ، وزوجته المتوفاة ، وابنتاه اللتان يحبهما بقوة ، وإن كان لا يستطيع أن يعبر لهما عن حبه سوى بتعليمهما أسرار موسيقاه .

غير أن شابا فى مقتبل العمر يدق يوما على بابه يريد أن يتعلم منه فنون هذه الآلة وأسرارها . وهذا الشاب هو المؤلف الموسيقى **«ماران ماريه»** الذى سيصبح أشهر موسيقيى البلاط ، وسوف يجنى المجد والثروة ، ويتمتع بالغزوات النسائية ، والحياة المرفهة فى قصر الملك الشمسى .

ويبدأ الفيلم بوجه **«ماران ماريه»** الذى يجسده على الشاشة الممثل الكبير **«جيرار ديبارديو»** — وقد علاه الوهن ، وأدركته الشيخوخة.يقول لتلاميذه : إنه كان يريد هذا العالم — ومجد هذا العالم،غير أنه اكتشف أنه كان يجرى وراء السراب :

«لقد سعيت وراء العدم وحصدت العدم ، **وبعض القطع المعدنية والحلوى والخزى !» .**

ويتذكر وهو يروى لتلاميذه علاقته الفريدة مع هذا المعلم الذى اعتزل البشر ، وكان لايعزف الموسيقى سوى لنفسه بعيدا عن العالم .

وعندما يستقبل المعلم «سانت كولمب» التلميذ لأول مرة ويستمع إليه ليقدر مواهبه ، يقول له :

«إن حياتك ستكون محاطة بالموسيقى ، وستعزف الموسيقى وسيحبها من يسمعها ، ولكنك لن تكون يوما موسيقيا» .

ويرفض المعلم التلميذ الذى يراه لايستحق أن يطلع على أسراره ، غير أن الحب يربط بين الشاب الطموح والابنة الكبرى التى يستغلها ليتعرف منها على الأسرار والفنون التى لقنها لها والدها ، ولكى تقوده خلسة ليسترق السمع بجانب الكشك الخشبى ، ليتعرف على أسلوب المعلم فى العزف والتأليف الموسيقى .

ويترك الشاب الطموح الابنة الكبرى ، بعد أن حقق أغراضه ، فريسة للحزن ويهجرها ، مما يدفعها للانتحار ، بعد أن تستمع مرة أخيرة للمقطوعة التى ألفها من أجلها بعنوان : **«الحالمة»** ، ورغم ذلك ، ومع تقدمه فى السن ، ورغم أكاليل الغار والمجد التى تحيط به ، فإن **«ماران ماريه»** يقطع كل ليلة أميالا على ظهر الحصان ، ليسترق السمع إلى معلمه ، وراء الكشك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخشبى . وعندما يحس المعلم بوجوده يدعوه للدخول ، ويعطيه الدرس الأخير فى الموسيقى ، وهو الدرس الأول فى الوقت ذاته .

وقد رأى المخرج «آن كورنو» هذه العلاقة رؤية خاصة ، فهو يهتم فى المقام الأول بمسألة انتقال الشعلة والخلافة .

«فمع سانت كولمب مازلنا مع لويس الثالث عشر وعهده الذى تمتد جذوره فى حضارة القرون الوسطى ، وهى حضارة استندت إلى الموت كمصدر وكاساس للفن الذى تطور فى تلك الفترة ، اى فن الباروك فى حين ان مجتمعاً جديداً بدا يبزغ مع «ماران ماريه» وهو عالم الأنوار ، والجمال اللامتناهى ، والزخرف والتوازن الشكلى الذى تتوارى المعاناة خلفه بعناية» .

ورغم ذلك فالمخرج يعتقد أن «سانت كولمب» اكثر معاصرة ، إذ أنه رفض ان يعزف فى بلاط لويس الرابع عشر رغم دعوته له ، مما يعكس حركة رفض للسلطة تعلن قدوم ثورة ١٧٨٩» .

وهكذا يقدم الفيلم رؤيتين للفن ، ولكن أيضا للحياة.وفى هذا الصدد تجدر الإشارة للفيلم الرائع السابق للمخرج «الان كورنو» بعنوان «ليلية هندية» nocturne indien الذى يروى قصة شخص يتوجه إلى الهند بحثا عن شخص آخر ، يكتشف فى النهاية انه لا وجود له ، وأنه كان يبحث عن نفسه ، والفكرة ذاتها تتكرر فى «كل صباح فى العالم» فالرؤيتان اللتان تجسدهما الشخصيتان هما فى الواقع الوجهان المتناقضان والمتكاملان لنفس الكائن الخلاق ، الرائع والبغيض فى الوقت ذاته : الفنان .

وقد نجح المخرج «الان كورنو» تماما فى مزج الموسيقى بخطاب الفيلم ، وبالجانب الفلسفى العميق الذى يعالجه ، وذلك فى سلسلة من الكادرات الرائعة التى تثير لدى المشاهد متعة حسية خالصة تضاف إلى روعة الموسيقى ؛ فالشريط السينمائى لهذا الفيلم يتكون من سلسلة من اللوحات التى تذكر بلوحات «فيرمير» و «جورج دى لاتور» بينما يضم شريط الصوت مختارات تعكس عبقرية موسيقى الباروك الفرنسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وخاصة موسيقى سانت كولمب التى ظلت مجهولة إلى عهد قريب، حين اكتشفها عازف الفيولا الإسبانى خوردى سافال الذى قام بعزف موسيقى الفيلم وأسهم إسهاما كبيرا - إلى جانب «باسكال جينيار» Pascal Guignard كاتب القصة - فى الوصول إلى هذه الرؤية السينمائية الخالصة لروعة موسيقى الباروك ، وفهم الأسس الثقافية والفلسفية التى استندت إليها . فرغم أنها موسيقى يغلفها الحزن فى بعض الأحيان ،

ورغم ارتباطها بالموت والموتى (سانت كولمب يستخدم الموسيقى لإيقاظ الموتى ودعوة زوجته المتوفاة من عالمهم) فإن عودة الموتى لم تكن تثير الفزع على الإطلاق فى ثقافة العصر الذى يحمل عنوان الفيلم «كل صباح فى العالم» : إن الهدف النهائى للموسيقى هو عودة الموتى ، «وهى ايضا رؤية المخرج «آلان كورنو» الذى يشير إلى انه .. فى القرن السابع عشر عندما كانت تعزف المقطوعات المسماه«دروس الظلام» les leçons des ténèbres وهى مقطوعات موسيقية مؤلفه لصوتين تتميز بحسية كبيرة تشبه حسية اغانى

العشاق ، فإن النساء كن يغمى عليهن فى الكنائس من فرط التأثر .

وقد نجح هذا الفيلم الرائع فى أن يقدم بلغة سينمائية نقية تأملاً راقيا للرغبة والقوة التى تنبع من الرغبة ، كأساس لثقافة الباروك ، وكذلك للقيود التى تفرق بين البشر ، وتثير نفورهم . لكنها توحدهم وتهذبهم فى الوقت ذاته ، تأمل حول الازدواجية والتكامل ، بين الألم والضوء ، المعلم والتلميذ ، السينما والأدب ، الموسيقى والكلمات ، ومحاولة للإجابة على السؤال السرمدى : لماذا الفن ؟ ولماذا الموسيقى ؟ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبـــرى حافـــظ

لعبة المسرح والواقع في مسـرحية كندية جديدة

نـادرة هـى المسـرحيـات التى تستخـدم المسـرح لطـرح مشكلـة العلاقة الشـائكة والمعقـدة بين الفن عامة ، والمسرح خاصة ، وبين الواقع الذى يصدر عنه ويتوجـه إليه . لأن هذه المسألة من الإشكاليات النظرية التى يهتم بهـا النقـد وعلم الجمـال وتبحث فيهـا نظريـة الفن أو فلسفة الأدب ، وليست من القضايا التى تهم كاتب المسرح ، أو تؤرق شخصياته . لكن مسرحية الكاتب الكندى الموهوب ميشيل تريمبلاى Michel Tremblay (العالم الحقيقى The Real World) التى تقـدم لأول مرة عـلى المسـرح الإنجليزى بمسرح « سوهـو بـولى Soho Poly » واحـدة مـن هـذه المسرحيات التى استطاعت أن تدير موضوعها الرئيسى حـول إشكاليـات العلاقة بـين المسرح والـواقع ، وأن تنزل بهذه القضية النظرية من آفاق التجريد إلى الواقع ، وتحيـل بنيتها المسرحية نفسهـا إلى معادل درامى لعملية الجدل الخلاقة بين العالمين . ويبـدو من المعلومـات التى يضمهـا بـرنـامـج المسـرحيـة المطبـوع أن ترمبلاى الذى أشاهد عملا له لأول مـرة ، كاتب خصب المـوهبة غـزيـر الإنتاج ، فقد قـدم حتى الآن اثنين وعشـرين مسـرحيـة ، ونشر تسـع روايـات ومجمـوعـة قصصيـة ، بالإضافـة إلى كتابتـه لسبعة أفـلام وتـرجمـة عـدد من المسـرحيـات وإعـدادها لأرستـوفـانيـزوتينسى وليـامـز وبـول زينـدل وداريو فووتشيخـوف وجوجـول وغيرهم ، ولم يبلغ بعـد الخمسين ، فقد ولد ترمبلاى ، وهو من الكنديين النـاطقين بـالفرنسيـة ، فى المنطقـة الصناعية الفقيرة فى مدينة مونتريال فى ٢٥ يونيو ١٩٤٢ ، وعانى فى بداية حياته كثيرا بسبب لهجته الفـرنسية العامية المعروفة باسم الجوال Joual ، وهى كلمة عامية بفرنسية كيبيك تعنى الخيـل ، ومن هنـا فهى إذن لهجـة الخيل التى اعتادت الطبقة الكنديـة المثقفة أن تزرى بها باعتبارها لهجة متدنية طبقيا ولغويـا على السـواء . فهى ليست لهجـة الفقراء فحسب ،

ولكنها تنهض على فرنسة المصطلح الإنجليزى وخلط اللغتين فى مزيج هجين يفرنس الإنجليزية وينجلز الفرنسية ، ويخضعهما معا لسياق كيبيكى خالص . كما عانى كذلك بسبب فقر أسرته ، ولكن هذا الفقر المادى الذى حال بينه وبين إكمال تعليمه سرعان ما وجد تعويضا عنه فى ثراء التجربة الحياتية التى عاشها . فقد عاش فى بواكير شبابه تجربة الستينيات فى كندا ، وانخرط فى تيار « البيتنك » وهو تيار شبابى ستينى رافض خلده **جاك كيرواك** فى روايته الشهيرة (**فى الطريق** On the Road) ١٩٥٨ ، التى يحسن ترجمتها (**على باب الله**) لأن التخلى عن ماديات الحضارة الغربية ، والتحرر من قيودها ، والانطلاق إلى الطريق على باب الله ، كان أحد مقومات هذا التيار الأساسية . فقد انطلق من رفض الإذعان لقطعية الامتثال للنسق الاجتماعى والخضوع له ، ومن الضيق بشتى أشكال القمع المدنى الذى عرفته أمريكا طوال الفترة الممتدة من **ايزنهاور** حتى **جونسون** . وقد لاقى هذا التيار رواجا فى كندا التى كانت

ملاذ الهاربين من التجنيد للحرب فى **فيتنام** ، والذى كان معظم أصحابه يعارضون تلك الحرب من منطلق فكرى . ووجد فيه **تريمبلاى** مخرجا من الحصار الاجتماعى المضروب حوله ، ومتنفسا لرغبته الدفينة للتعبير عن ضيقه بمواضعات الواقع الكندى التى لا يقل بعضها جورا عن تلك السائدة فى جارتهم الجنوبية الكبرى .

لذلك كان من الطبيعى أن تدور مسرحيته الأولى (**القطار**) التى كتبها عام ١٩٥٩ ، وبعد عام واحد من نشر رواية **كيرواك** الشهيرة ، حول المواجهة بين أحد شباب **البيتنك** ، وبين شاب آخر برجوازى من الذين يجسدون كل ما ثار عليه **البيتنك** من امتثال لآليات الإذعان الجمعى الحديث . وأن تنطوى كذلك على تحدٍّ إضافى للتحدى الاجتماعى الذى يمثله **البيتنك** للنظام القائم ، وهو التحدى اللغوى ، لأن **بيتنك تريمبلاى** كان يتكلم بلهجة الجوال التى أصبحت بسبب أعمال **تريمبلاى** إحدى اللهجات الأساسية فى المسرح الكندى . ومنحت أعماله الناطقين بتلك اللهجة من فقراء كيبيك الفرصة للتعبير عن أنفسهم وواقعهم ورؤاهم فى الأدب لأول مرة منذ مائتى عام . وربما لهذا الإحساس الحاد بأنه يعبر عما ظل مكتوما لقرنين من الزمان ، تدفقت أعمال **تريمبلاى** بإيقاع متلاحق . فكتب أكثر من ثلاثين عملا منذ ذلك الوقت وحتى الآن . ومن أبرز تلك الأعمال المسرحية العديدة وأشهرها (**الشقيقات الجميلات** Les Belles Soeurs) التى وضعت اسمه باقتدار وتمكن على خريطة المسرح الكندى و(**إلى الأبد مارى** Forever Yours Marie- Lou) و (**تهليلة** Hosanna) و (**القديسة كارمن البحرية** Sainte Carmen of the Main) و (**صباح الخير يا من هناك ، صباح الخير** Bonjour La, Bonjour) و (**البرتين خمس مرات** Albertin in Five Times) و (**مانون الملعونة وساندرا المقدسة** Damnee Manon, Sacree Sandra) و (**المنزل المعلق** La Maison Suspendue) وغيرها من المسرحيات التى تجاوزت العشرين عددا .

أما مسرحية (**العالم الحقيقى او الواقعى**) والتى كتبها عام ١٩٨٧ فهى مسرحية تضع الواقعى أو الحقيقى فى مواجهة المتخيل أو المسرح . وتطرح من خلال هذه المواجهة مجموعة من القضايا الهامة حول دور الفن فى المجتمع الغربى خاصة ، والأمريكى عامة ، لأن وضع

كندا الحضارى على حافة المجتمع الأمريكى من جهة ، وعلى صلة وثيقة بالمجتمع الأوربى ، الإنجليزى منه والفرنسى ، من جهة ثانية يجعلها فى موقف فريد يمكنها من استيعاب تأثيرات المجتمعين من قريب والتعبير عن التوترات القائمة بينهما . وتعقد المسرحية مواجهتها بين الواقعى والمتخيل من خلال أسلوب المسرح داخل المسرح ، الذى استطاعت أن تجعله جزءاً من البنية الدرامية لموضوعها ، وليس حشوا غير موظف أو مجرد حيلة فنية لمزيد من التشويق ، أو بالأحرى من التعقيد غير المبرر كما يفعل الكثيرون ممن يستخدمون هذا الأسلوب . لأن المسرحية داخل المسرحية فى هذا العمل ليست مجرد أداة لتطوير الحدث المسرحى ، بقدر ما هى وجه من وجوه الرؤى المتشابكة والكاشفة عن نوعية العلاقات الفاعلة بين مختلف أفراد تلك الأسرة الكندية فى صيف عام ١٩٦٥ . إذ تقدم المسرحية داخل المسرحية تصورات كاتبها **كلود** المقموعة عن أسرته ، بينما تطرح الأخرى واقع تلك الأسرة المعاش،الذى غاب عن المسرحية التى أولع فيها **كلود** بالحكم الأخلاقى على الجميع . لأن إحدى قضايا المسرحية هى مدى جدارة الفن بإصدار الأحكام الأخلاقية وغير الأخلاقية على الواقع . ويبدو أن اختيار المسرحية منتصف الستينيات زمنا لها كان محاولة منها لموضعة الحدث فى قلب عالم الستينيات بمعاييره القيمية ومتغيراته المستمرة التى تسمح بإدارة الحوار بين الرؤيتين . كما يكشف هذا الاختيار عن عنصر ذاتى حيث أن الابن فى أسرة المسرحية يوحى لنا ببعض ملامح المؤلف نفسه ، والذى كان شابا يافعا فى منتصف الستينيات يحاول استلهام مادة مسرحه من واقع التجارب الحياتية التى يعيشها .

وتبدأ المسرحية التى تدور ، كمعظم مسرحيات القضايا الاجتماعية ، فى غرفة معيشة أسرة بسيطة تعيش فى حى الهضبة **بمونتريال** ، وهو من الأحياء الفقيرة بالمدينة ، فى لحظة عودة عائلها الأب الذى يعمل بائعا متجولا لوثائق التأمين فى المنطقة ، والذى تدفعه تلك الوظيفة إلى التغيب لأيام عديدة عن الأسرة ، إلى بيته . وهى عودة مألوفة ، ولكنها تحدث هذه المرة بعد أن طرأ تغير هام يسهم فى إعادة النظر فى حقيقة هذا الحدث المتكرر المألوف : عودة الأب من رحلته المعتادة لبيع وثائق التأمين والتى تستغرق عادة عدة أيام . فقد اعتاد الأب طوال حياته أن يرجع بعد غياب عدة أيام ، وهو ليس غيابا دوريا يجعل توقع الأسرة لعودته طقسا محببا كما هى العادة ، ولكنه غياب غير منتظم يجعل الأسرة تتوقع عودته دون أن يجىء عادة ، فيثير الأمر المزيد من الإحباط والقلق بدلا من التحقق والفرح المرتبطين عادة بعودة الأب الغائب . ويعود الأب ليمارس حياته اليومية دون أن يلاحظ فى البداية التغير الذى انتاب المشهد البيتى الأليف والذى اعتاد من فرط ألفته له ألا يلحظ أى تغير فيه . لكن تغير هذه المرة تغيراً جذريا يرتبط بما يمكن تسميته بطقس نضوج الابن الذى ينطوى فى بعد من أبعاده ، وهو البعد **الفرويدى** ، على طقس تدمير الأب ، أو على الأقل تحرير الأم من قبضته . ولأن عملية التدمير فى التحليل **الفرويدى** النهائى أقرب فى الحقيقة إلى العملية المجازية أو الاستعارية منها إلى الفعل الواقعى الذى لا يتحقق إلا فى مرحلة الأزمة ووصول الأمر إلى حافة الجريمة . فإن المسرحية تقدم تدميرها هذا فى صورة مجازية أى من خلال المتخيل أو المسرح لا الواقعى .

وتحقق المسرحية ذلك من خلال محاولة الابن **كلود** لا لفرض نفسه كبديل للأب بالنسبة لأمه فحسب، وإنما للبرهنة على انه يستأهل الدخول إلى عالم الرجال كذلك. وتحقق المسرحية طقس الدخول إلى دنيا الرجولة هذا من خلال استخدامها للمسرحى او المتخيل، لأن **كلود** يكتب مسرحيته الأولى ويقدمها لأمه التى تقرأها فتكتشف أنها مستقاة كلية من مادة حياة أسرتهم الخاصة، وأن شخصياتها تحمل نفس أسماء شخصيات الأسرة: الأب **ألكس**، والأم **مادلين** والأخت **ماربيت**. هذه الازدواجية فى الأسماء هى فى الواقع وجه من وجوه تلك الازدواجية الأعقد التى تتناول مسألة مضاهاة الفن للواقع أو محاكاة المتخيل للحقيقى. فالمسرحية تضع أمامنا على خشبة المسرح سبع شخصيات إحداها، هى شخصية **كلود** وهى الشخصية الوحيدة التى لا تتجسد ازدواجيتها على المسرح، وإن تجسدت بصورة مغايرة سنعود إليها بعد قليل، أما الشخصيات الست فهى فى الواقع شخصيات الأسرة الثلاث: الأب والأم والأخت. وتبدى تلك الشخصيات التقابل المسرحى فى مسرحية الابن **كلود**، التى تتجسد منها مشاهد عديدة أمامنا، لنستطيع المقارنة بين المسرحى والمسرح وبين المتخيل والواقعى. فشخصيات المسرحية الست هى فى الواقع شخصيات الأسرة الثلاث فى الواقع، وانعكاساتها فى الفن على مستوى من المستويات، أو وصورتها على مرآة تصورات الابن **كلود**، التى تغير من حقيقة تلك الصورة فى محاولة لتحقيق طقس دخوله فى مرحلة الرجولة وتدمير سطوة الأب ومكانته فى الأسرة التى طالما انفرد بدور البطولة فيها دونما جدارة.

ومن خلال الحدث الواقعى وتبدياته فى مسرحية الابن التى نشاهد بعض فصولها داخل المسرحية، نتعرف على خريطة العلاقات المعقدة بين شخصيات الأسرة، وعلى طبيعة عملية تدمير صورة الأب التى تكون الأم هى أول من يعترض عليها. فالأم هى الشخصية الوحيدة التى قرأت نص الابن، وهى أول من يعترض على تصويره لها فيه. ليس فقط لأن محاولة النص المسرحى الإفصاح عن المضمر فى العالم الواقعى جعلت شخصية الأم المسرحية تتفوه بما لم تجسر الأم الواقعية أبدا على التصريح به، ولكن أيضا لأن النص المسرحى يسبر أغوارا من التجربة الواقعية تكشف عن جانبها المقلق، وتحول الشكوك والاسترابات المبهمة إلى وقائع متجسدة على الخشبة فتتضح بشاعتها ويتجسد مدى ما فيها من عنف. **فكلود** يكشف فى مسرحيته عن وعيه بمدى تجشم أمه للمشاقّ والمعاناة فى تلك الحياة التى عاشتها مكرسة كل جهدها لأسرتها، ومخلصة لزوج أدركت منذ مرحلة باكرة فى علاقتها به أنه لا يخونها بانتظام فحسب، ولكنه قد أنجب من إحدى النساء اللواتى يخونها معهن، ويتخلى فى بعض الأحيان عن مسئوليته فى الإنفاق على طفله غير الشرعى منها. ومع ذلك واصلت الأم كبت معرفتها لتلك الحقيقة والمعاناة منها وحدها عبر آلام المعدة العصبية التى تنتابها بشكل مزمن فتهدئها بكوب من اللبن.

وما إن تطّلع الأم فى المسرحية عما يريدها ابنها أن تفعله، وهو مواجهة الأب بكل ما اقترفه فى حقها والثورة عليه وتركه، حتى تثور هى بالتالى على الابن صارخة **«كيف يمكن لنا أن ندافع عن انفسنا أمام تصوير المسرحى لنا»**. **وهى واحدة من أهم صرخات المسرحية واكثرها دلالة على موضوعها**، **إذ كيف يمكن**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للـواقعي أن يدافـع عن نفسـه في مـواجهة الفني . فمـا يبـدو عـلى الخشبة فعلا مسرحيا نبيلا يذكرنا بصـرخـة نـورا هيلمـر في (بيت الدمية) ، لا يصلـح لحل المشكلـة الـواقعيـة التي تعيشهـا الأم ، لأن النهايات المسرحية المحكمـة الصنع لا تسأل نفسها عما يكون مصير تلك الشخصيات المسرحية بعد الثورة على الأب وتـركـه ، وإسـدال الستـار وتصفيق النظـارة . فمصير الأم إن ثارت لا يفضل بأي حال من الأحوال مصيرها الذي اختارته بنفسها وهـو كبت مشاعرها والتغاضي عما اقترفه في حقها ، أو بالأحرى انتحال الأعذار لـه بالصـورة التي تخفف من وطأة تصرفاته عليها . لأن المتاح أمامهـا بعد أن انفقت العمر في خدمة أسرتها هو إما العمل في خدمـة الآخرين أو القيام بأعمـال التنظيف في مؤسسة ما ، وهو ما تقوم به عن رضا في بيتها ومن أجـل أبنـائهـا عـلى الأقـل . وما أهمله تصوير ابنها المسرحي لها هـو عدم إدراكـه لأهميـة الصمت ، ولدوره الهام في حياتها . ففي لحظات الصمت الطويلة التي تعيشها وحدها في المنزل بعد قضاء الأعمال المنزلية ، تخلق تلك الأم عوالم هروبية تسافر في فيافيها بعيدا عن الواقع الذي طـالما عانت منه . تلك اللحظات هي لحظات تحققها الخاص ، لحظـات تملصها من الواقع في سياحات حلمية تمكنها من احتمال قسوته .

وإذا كانت الأم تكشف عن جانب من جوانب تعقد العـلاقة بـين الفن والـواقع ، فـإن علاقـة الابن بالأب تكشف عن دور الفـن التعـويضي في التعبير عما يصمت الواقع عن تناوله ، إما خوفا أو قمعا أو حتى عجزا عن التعبير . فخريطة العلاقات في الأسرة تتخلق كما في كثير من الأسر من خلال عـلاقـة ملتبسـة بـين الأم والأب ، وعـلاقـة وثيقـة بـين البنت والأب ، وعـلاقة متـوترة بـين الابن والأب . فمسرحية **كلود** في بعد من أبعـادها هي محـاولته للتعبير عن مشـاعـره المقموعة تجاه الأب . وربما لأن **كلود** الواقعي ينطوي على ازدواجية معقدة لم يكن من الضـروري أن تجسـد المسرحية تلك الازدواجية من خـلال شخصيتـين كمـا فعلت مـع بقيـة الشخصيـات . لأن ازدواجية **كلـود** تتجسد لنا بوضوح من خلال النص الـذي يكتبه ، والـذي تتخلق عبره تفاصيل علاقة الحب الكراهية التي تربط الابن بأبيه . فذكريات الابن عن أبيه مليئـة بلحظـات العجـز عن الإفصاح ولكنها مليئة كذلك بلحظات الإحباط المتكررة التي لم تتـح للابن أبـدا أن يتحقق من خلال عـلاقتـه بالأب ، ومن هنا عمد إلى الصمت كلما تكاثفت حدة المقموع في داخله . وهو الأمر الذي تـزداد حدتـه من خلال مقارنة الابن المستمرة بين علاقة الأب به وعلاقتـه الحميمة بـابنته ، والتي يتصـور الابن أن فيهـا شيئـا من اقتراف الجنس معها ، وإن عرفنا من خلال رواية أخته لما دار في تلك الليلة التي يتصور الابن أن الأب كان على حافة ارتكاب تلك الجريمة المحرمة مع ابنتـه أن كـل مـا يتصـوره الابن لا أساس له من الصحـة . ومن هنا تصبـح تصـورات الابن في نصـه المسـرحي نـوعـا من التجسيـد لازدواجيته ، أو التنفيس عن المقموع في داخله .

وتبلغ المسرحية ذروتها من خلال المواجهة بين الأب والابن ، وخاصـة بعدما تكشفت للمشاهدين حقيقة أن شخصيـة **كلـود** لا تقـل ازدواجيـة والتبـاسا عن بقيـة الشخصيـات ، ويكشف الابن للأب عن تلك المشاعر التي جسدها في مسـرحيته دون أن يقـرأ الأب المسرحيـة ، وإن عـرف المشاهدون مما تجسد منهـا أمامهم مـا يكفي . وفي تلك المـواجهة تخفق المسرحية في الخـروج من أسر رؤى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوتر والانتقام بين شخصيتى الابن والأب فى بعدها **الفرويدى** الساذج ، بالرغم من أنه قد أتيحت لها لحظة الكشف عن إنسانية الأب فبددتها من بين يديها حينما لم تتح للأب أن يكشف للابن عن أنه يحبه برغم أنه ليس من النوع الذى يعرب بسهولة عن عواطفه ، ودفعت الخلاف بينهما إلى لحظة ميلودرامية يمزق فيها الأب نص مسرحية الابن الوحيد ويشعل فيه النار . وهو موقف قد ينطوى فى بعد من أبعاده على أن **الواقع** يزرى بالفن ، ولكنه على صعيد الدلالة الدرامية يؤكد البعد **الفرويدى** للمسرحية على حساب بعدها الإنسانى الأعمق . لأن المسرحية قد أتاحت للأب لحظة غضب ألقى فيها بالنص المسرحى مبعثرا ، وأتاحت للابن أن يجمع أشلاء نصه ، والتى جسدت تحطم الفنى فى المواجهة مع الواقعى . وبدلا من أن تحقق التوازن المطلوب ، بأن يأخذ الأب الورقة الأخيرة من النص والتى كانت تحت قدميه ولم يجرؤ الابن على أخذها ، ويقدمها لابنه ، فى إشارة تنطوى كذلك على أن الواقعى يكشف عن ضحالة النص وواحدية رؤيته ، لجأت إلى تلك النهاية الميلودرامية التى افقرت رؤى تلك المسرحية الناضجة ونالت من تماسكها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوث جارسيا كاستنيون

« أعمار لولو .. » جائزة فى أدب العشق

منذ سنوات قليلة أسست فى إسبانيا جائزة أدبية مهمة ليس فقط لقيمتها المالية وإنما لما تعطيه من شهرة للكاتب الذى يفوز بها .

هذه الجائزة اسمها « **الابتسامة العمودية** » وفى كل سنة يُعلن عن مسابقة فى الأعمال الروائية والقصصية المفعمة بمضمون عشقى أو شهوانى erotic وهنا لابد من التفرقة بين كلمتين : كلمة عشقى erotic وكلمة Pornography التى تعنى « الفاحش » ، فكلمة عشقى تعنى أن يصنع الإنسان من خلال العشق والشغف فناً ما . والفن العشقى يعنى أن يستخدم الفنان الأسلوب الشهوانى لتوصيل عمل فنى فى المجالات المتنوعة : السينما والمسرح والتصوير والفن التشكيلى ، والنحت والكتابة . وكلمة erotic تأتى من الكلمة اليونانية Eros التى تعنى الحب الجسدى وليس فقط الحب الأفلاطونى ، وهى تعنى أيضا إلّه الحب الجسدى (الشهوانى) . فهذه الكلمة تشير إلى ذلك الإحساس الجسدى الشهوانى المشروع الذى يدفع الإنسان إلى إشباعه بالطريقة الطبيعية ، يعنى أن يمارس اللقاء الجسدى باختياره وإرادته وانتقائه .

بينما كلمة Pornography وهى كلمة يونانية أيضاً تعنى « وصف الفُحش » إذ أن المقطع graphy يعنى « وصف » والمقطع يعنى الفُحش . والكلمة تشير أيضاً إلى الاستخدام الجسدى أو « الاستهلاك » الجسدى بلا إحساس وحتى بلا غريزة إذ أنه يختلق غريزة أخرى . والعقل فى « الفُحش » يختلق رغبة جنسية ويستعين فى ذلك بكل الطرق التى تقترب من الانحراف والشذوذ .

أما « العشقى » فهو يعنى أن الجسد يطلب حقوقه الغريزية ولكن بنوع من الابتكار والإبداع . والمعروف أنه يندر أن يوجد فعل الحب الشهوانى فى المجتمعات المتخلفة . فالإيروس أو العشقى مكسب من مكاسب الحضارة . ففى فعل الحب الشهوانى نجد ميدانا لعلم

الجمال بينما في « الفُحش » لا نجد أثراً للجمال ، هناك فقط الإحساس بالقرف والاشمئزاز . ففي « الفُحش » يُستخدم الجسد كآلة جنسية . وفي بعض المجتمعات المتخلفة تشير اللغة الدارجة إلى ذكر الرجل بكلمة « آلة » أو « أداة » .

بعد هذا التعريف نعود إلى موضوعنا الأصلي ، وهو جائزة « **الابتسامة العمودية** » . وأريد أن أشير هنا إلى أهمية هذه الجائزة الأدبية لنا نحن الشعب الإسباني ، فقد عشنا — أو على الأقل جيلي أنا — عشنا بعض سنوات الفاشية الفرانكوية التي كان يحلو لها أن تعتبر نفسها حامية للدين والأخلاق والسياسة . وكنا نحن محرومين من المناقشة أو الاختلاف في الرأي بالنسبة لهذه المجالات . كان **فرانكو** هو الوكيل عن الله في الأرض . وفي الأعوام الأخيرة قبل موته في ١٩٧٥ ، كان بعض الإسبان يفرون من البلاد هرباً من الموت والسجن بتهمة المؤامرة « **الماسونية اليهودية الشيوعية** » ، **والبعض الآخر كان يسافر إلى فرنسا لمتابعة آخر الأعمال الأدبية والسينمائية مثل الفيلم المشهور « التانجو الأخير في باريس » لبرناردو برتولوتشي** بطولة **مارلون براندو وماريا شنيدر** ، والذي لم يعرض في إسبانيا إلا بعد موت الدكتاتور **فرانكو** . أتذكر أيضاً ذلك الشريط الموسيقي المشهور في الستينيات Je T.aime, moi non plus والذي صودر أيضاً في إسبانيا بتهمة أنه ضد العادات والأخلاق لأن صوت المغني والمغنية وما به من تأوهات و « غنج » واهتزازات صوتية وموسيقية كل هذا يوحي بالعملية الجنسية .

ولو قام فرانكو اليوم من ضريحه الفاخر الذي بناه لنفسه مثل فرعون عصري مستخدماً نظام السخرة الذي فرضه على المساجين السياسيين بعد انتصاره على القوى الديموقراطية في الحرب الأهلية الإسبانية ، أقول لو قام ، لرجع بسرعة إلى مدفنه عندما يعرف أن في إسبانيا جائزة للفن الشهواني . وماذا يفعل المسكين **فرانكو** عندما يكتشف أن امرأة هي التي فازت بهذه الجائزة . ففي سنة ١٩٩٠ كانت الجائزة من نصيب الكاتبة الإسبانية « **الموديناجرانديس** » عن روايتها « **أعمار لولو** » والتي سرعان ما تُرجمت إلى اللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية . والتي قدمها واحد من المخرجين السينمائيين الإسبان في فيلم سينمائي ناجح يحمل اسم الرواية .

ولجنة المسابقة تتكون من أسماء معروفة ومشهورة في عالم الأدب والفن من أمثال الشاعر والمسرحي **أنطونيو جالا** والمخرج السينمائي « **برلانجا** » والشاعر « **رافاييل ألبرتي** » والكاتبة **كارمن مارتين — جايته** ، وهذه اللجنة تختار من بين آلاف الأعمال هذا العمل الذي يُبرز المضمون الشهواني مستخدماً أوجه الجمال في اللغة والأسلوب والصورة والمجاز في نسيج أدبي له إيقاعه وتناسقه .

وقبل أن أتحدث عن رواية **الموديناأريد أولاً أن أنبه القارىء إلى أني لن استخدم الأسلوب المعروف عند بعض النقاد الذين لا يكتبون عن كتاب ما إلا لكي يستعرضوا « علمهم »** بأسماء أدباء ونقاد أوربيين ، ويحاول الناقد أن يفرض هذا الاسم أو ذاك على !!كتاب الذى ينقده . فالناقد الذى يعرف **ألبير كامي** يحاول أن يتحدث عن العمل من منطلق **كامي** ويفرض هذا الاسم على كل ما يتناوله . وكذلك الذى حصل على معلومات كثيرة عن « **كافكا** » أو « **ماركيز** » . وهو يهدف بذلك أن ينال إعجاب القارىء بعلمه الغزير ،

ويشير إلى المراجع التى تحمل أسماء كبيرة ليثير ذهول القارىء . وفى وسط ذلك ينسى الكتاب موضوع النقد .

واذكر أننى شاهدت واحدة من الندوات التى كانت تناقش إحدى الروايات المصرية وتحدث أحد النقاد مشيراً فى إسهاب إلى العديد من الأسماء الأجنبية — روايات وكُتّاب — وإلى تأثر المؤلف بها . وبعد أن انتهى من حديثه تحدث المؤلف وقال إنه لم يقرأ ولا سمع عن أى من الأعمال الأجنبية التى ذكرها الناقد .

فالأدب المقارن لا يكون بهذا الأسلوب السطحى الذى يمارسه نقاد يمكن أن نسميهم « **نقاد المقاهى** » ، إذ أن معظم تجربتهم النقدية تأتى سماعيا من خلال جلسات المقاهى المتكررة ، والتى تكون بديلا عن الندوات الثقافية . إنهم لا يتثقفون وإنما « **يتقهوثون** » ، إن معرفتهم عن طريق حاسة السمع وليس عن طريق القراءة الجادة .

نعود إلى رواية « **أعمار لولو** » للكاتبة الإسبانية **المودينا جرانديس** ، وهى تحكى عن حياة شخصية « لولو » منذ أول مغامرة جنسية لها حتى آخر لقاء جنسى ، كل قسم فى الرواية يعرض لمرحلة من مراحل التطور الجنسى عند « **لولو** » . تبدأ الرواية فى مرحلة نرى فيها « **لولو** » متزوجة ؛ ولكن من خلال الرجوع إلى الماضى أو « **الفلاش باك** » تعود لولو إلى الماضى إلى تلك الفترة من صباها عندما كانت تسأل نفسها أسئلة عديدة عن الشهوة الجنسية . وفى هذه الفترة لم يكن لها تجربة جنسية حقيقية ، حتى تعرفت على شاب أكبر منها بست سنوات والذى يصبح مع الزمن زوجاً لها .

وبعد أن تدرك اللذة الجنسية تصبح هذه اللذة أو هذه الشهوانية محور حياتها . **وهذا هو اختيارها** ، مثلما يختار البعض أن يكون محور حياتهم هو الدين أو الفن أو الاستحواذ على الأشياء المادية . إن لولو تتخذ من الجنس « **عبادة** » لها ، ولا تعيش إلا بهذه الممارسة ولها . والجنس هو محرك حياتها وكل شىء يدور حوله . الشاب هو الذى يقودها فى البداية إلى اكتشاف جسدها . وتحس هى أنها فى حاجة إلى تجارب جنسية مع رجال آخرين ، وحتى مع النساء . لأنها ادركت أن الجنس بحر بلا قرار . كل الحواس تستيقظ لديها ، وتحس هى بمشاعر جديدة لا ترفض أن تحققها . إنها تراقب جسدها وتراقب لذتها التى تبدو بلا نهاية ، ولا تنطفىء هذه اللذة إلا لكى تشتعل من جديد ، مثل النار الأبدية الكامنة تحت الرماد .

على أى حال فإن **لولو** ليست عبدة لحواسها وإنما هى سيدة هذه الطاقة الشهوانية وتبغى أن تطور هذه القوة الباطنة التى وهبها الله . وهى تملك الحرية والاختيار فى الاستمتاع بهذه الطاقة — الهبة .

ومن خلال علاقات « **لولو** » الشهوانية بالآخرين فإن الكاتبة تعرف القارىء بالمجتمع الإسبانى فى أواخر القرن العشرين ، مع كل التغيرات فى مجتمع متقدم يحاول فيه الإنسان أن يعيش بمفهوم جديد للحرية . **فهو يحس أن الحرية كفت** أن تكون كلمة مبذولة فى الهواء وأصبحت كلمة يجب أن يتحقق معناها فى الحياة اليومية ، كما فى ممارسة حياة الفرد الخاصة . ففى هذه الرواية يطلب الجسدُ حقوقه ، ولا يوجد قانون إلا قانون « **أعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله** » .

كلنا نعرف أن لكل مسابقة شروطها . فمسابقة الرواية البوليسية تشترط المضمون البوليسى ، ومسابقة الرواية العاطفية تشترط المضمون العاطفى .. وهكذا فإن مسابقة

« الابتسامة العمودية » تشترط المضمون الشهواني ، وفي نفس الوقت لابد أن تحمل هذه الرواية كل الشروط الأدبية والفنية للعمل الروائي .

وينبغي أن ننبه أن القارىء لابد من أن يدرك قيمة هذا النوع من الأدب الشهواني ، ولا أنصح من لديهم حكم مسبق على هذا النوع من الأدب لأسباب تقليدية دينية أو أخلاقية أو سياسية أو حتى وطنية .

لا أنصحهم بقراءة هذه الرواية . فالعمل الأدبي ينبغي أن يكون بعيداً عن كل هذه الاعتبارات وأن يُحكم عليه بمعيار الأدب فقط .

والكاتبة **المودينا جرانديس** من مواليد أواخر الخمسينيات من هذا القرن ، وهي تكتب مقالات نقدية — إلى جانب الكتابة الروائية . وقد واجهت **المودينا** حملة قاسية من بعض النقاد الذين قالوا عنها إنها كاتبة تنشر « الفساد » وليس لها مستقبل ككاتبة روائية ، وإنها ستندثر . لكن هذه الحملة فشلت في إحباطها وأصدرت **المودينا** رواية ثانية عام ١٩٩١ تحمل عنوان « **سوف أسميك بيرنيس** » . وبهذه الرواية أثبتت **المودينا** قدرتها على الاستمرار في الكتابة المتنوعة .

فالرواية الأخيرة تختلف كل الاختلاف عن « **لولو** » إنها قصة حب بين رجل وامرأة لا ملامح لهما مثل معظم سكان المدن الكبيرة ، مثل مدريد ، ولكن « **المودينا** » تحول الحادث العادي إلى عمل فني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في أعدادنا القادمة

تقرأ أشعارا لهؤلاء

محمد بدوي	محمد عبد الوهاب السعيد
أحمد زرزور	محمود العتريس
عبد العظيم ناجي	فتحي عبد الله
أحمد بخيت	

سليمان فياض

جائزة فردية تتحول إلى مؤسّسة ثقافية مستقلة

في إمارة «الشارقة» بالإمارات العربية المتحدة، أعلنت نتائج «جائزة سلطان العويس الثقافية».. وهي إحدى الجوائز الفردية الثلاث التي خصصها ثلاثة من رجال الأعمال من محبي الأدب في الوطن العربي، تشجيعاً وتحية للمبدعين الكبار في حياتنا الثقافية. وعلى امتداد الوطن العربي من محيطه إلى خليجه.

وقد يبدو لأول وهلة، خارج منطقة الخليج العربي، أن صاحب هذه الجائزة رجل أعمال محب للثقافة فحسب، لكنه في الوقت نفسه شاعر، يجمع مُثقفو الخليج على أنه آخر الشعراء الرومانسيين في الخليج وحلقة الوصل بين جيلين من شعراء الخليج: الشعراء التقليديون برؤاهم وقوالبهم التقليدية، والشعراء المحدثون برؤاهم المتعددة الدروب والتي لم يرصدها مؤرخ أو ناقد بعد.

وأُعلنت مع نتائج هذه الجائزة أسماء لجنة تحكيم الدورة الثانية لجائزة العويس، وهم مع حفظ الألقاب العلمية: **ابراهيم عبد الله غلوم. جابر عصفور، خلدون النقيب، رجاء النقاش، سهيل إدريس شاكر مصطفى، عز الدين اسماعيل، علوي الهاشمي.**

والفائزون بالجوائز هم: **سعدي يوسف** (الشعر) **عبد الرحمن منيف** (القصة) **ألفريد فرج** (المسرح) **إحسان عباس** (الدراسات الأدبية والنقد)، **زكي نجيب محمود وفؤاد زكريا** (الدراسات الإنسانية والمستقبلية). وقيمتها جميعاً أربعمائة ألف دولار.

وكانت المفاجأة في **جائزة العويس** لهذا العام هي استحداث جائزة خامسة قيمتها (مائة ألف دولار)، منحتها الأمانة العامة للجائزة، بعد أخذ رأي لجنة التحكيم، لشاعر من الرواد الكبار الأحياء. هو الشاعر **محمد مهدي الجواهري**، أبرز الشعراء الأحياء الذين مثلوا الكلاسيكية الشعرية الجديدة، على امتداد عشرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السنين ، فى عصرنا الحديث ، فله حضوره الأدبى والثقافى والفكرى والصحفى المكثف فى المحافل والمؤتمرات الدولية . والمهرجانات الشعرية العربية .

وفى فندق «حياة ريجنسى» فى «دبىّ» أعلنت أسماء الفائزين بالجائزة ، فكان إعلان أسمائهم حدثا ثقافيا . فقد أحسنت لجنة التحكيم الاختيار للفائزين بهذه الجائزة ، وجاء اختيارهم عقلانيا وموضوعيا ومحايدا ، فبينهم «عبد الرحمن منيف» السعودى صاحب خماسية مدن الملح ، وسعدى يوسف ، و«الجواهرى» العراقيان ، فارتفعت أمانة الجائزة ، ولجنة التحكيم ، معا ، فوق الصراعات المحلية والإقليمية فى الوطن العربى ، لأن المثقف المبدع هو فى الأساس فوقها جميعا ، وداعية أبدا إلى حرية الاعتقاد والنقد ، وحقوق الإنسان ، وحق اختيار المصير . وهذا الموقف الأمين نفسه من لجنة الجائزة ، وأمانتها ، هو ما يسجل أيضا لجائزة العويس فى دورتها الأولى قبل عامين . ومن الغريب أن تجتاز جائزة فردية هذا الامتحان الصعب وبدون مجاملات ، أو اعتبارات جانبية ، سوى وجه الثقافة والإبداع فى حياتنا العربية ، على حين تتردى فى الامتحان جوائز دول عربية من عام إلى آخر ، ربما فى بعض حقول الثقافة ، وربما فيها مجتمعة .

وجاء فى تبرير منح جوائز العويس للفائزين بها فى دورة ١٩٩٢ ، أن «عبد الرحمن منيف» ينالها تقديراً لإبداعه الروائى ، وارتكاز تجربته الإبداعية على رؤية تستمدّ تحليلها من معطيات العلوم والتراث معا ، وبعقل تجريبى وحساسية فنية ، ولتطويره لتقنيات السرْد والإيقاع ، واختياره لتجاربه فى ضوء رؤية شاملة ، وبجرأة فكرية متقدمة ، ونفس ملحمىّ حار .. وأن ألفريد فرج يستحقها لإمكانيات الهائلة فى توظيف التراث العربى وفى سياقات إبداعية جديدة ، وبرؤية واضحة ، يصقلها الإحساس العربى ، والحس الإنسانى المتفتح ، وعلى مستويات طيبة من التقنيات المسرحية الجديدة ، مع تنوع معالجة للقضايا المختلفة فى نقد واقع العقل العربى والصراع الاجتماعى وتكوين السلطة .. وأن كتابات إحسان عباس تتميز كما وكيف بما يجعله فى طليعة دارسى الأدب المعاصرين والمؤثرين فيه ، فى مجالات النقد التطبيقى ، والدراسات المقارنة ، وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد ، والسير ، والتراجم ، وتحقيق كتب التراث المتعددة الأشكال والفروع . وتنوع هذا الكم يكشف عن تنوع فى الكيف ويتجاوب مع تحليل النصوص الأدبية ، والتأصيل النظرى لتقنيات النقد واتجاهاته ، فأسهم فى تكوين وعى أدبى لأكثر من جيل .. وأن زكى نجيب محمود من الرواد الأوائل الذين وضعوا أساس الفكر الفلسفى العربى ، وأشاعوه فى نطاق الثقافة العربية ، وقد شارك منذ عام ١٩٧٠ فى حقل التراث فأدخله ضمن اهتماماته الفكرية ، كما كسب سمعة عريضة فى الوطن العربى بجهده الفكرى وإنتاجه الوفير ، وخدماته الثقافية المبدعة ، وجرأته فى قول ما يعتقده ، بقوة المفكر وبلاغة الكاتب .. وأن فؤاد زكريا ، شخصية بارزة فى الفكر العربى يتميز إنتاجه بالغنى والوفرة ، وتتميز ترجماته لعدد كبير من الكتب الفكرية بالدقة والتمكن النادر ، وتسد مؤلفاته ، عن أقطاب الفكر العربى ، ثغرات هامة فى الفكر العربى الحديث ، ولأنه بجولاته الجدلية الإبداعية مدافع عن الثقافة المبدعة ، ويمثل مرحلة الفكر العربى الحالى ، بجدليتها وتعقدها ، ومواجهتها لهموم العصر ، والشئون

القومية العربية ، ببلاغة متفوقة ومنطق سليم وحجة جريئة فى الحق .. وأن **محمد مهدى الجواهرى** يمنح جائزة الانجاز الثقافى والعلمى لأول مرة فى تاريخ جائزة العويس ، لما يشكله شعره من قيمة فنية عالية ، ولتجربته الحياتية والفكرية ولمضامين شعره ذات التميز الواضح ، والحضور المتصل على الساحة العربية .

● ●

وفى اليوم الذى أعلنت فيه الجائزة ، باح الفائزون للجمهور الذى غصّ به قاعة «الكريستال» بجوانب من تجربتهم الإبداعية ، وشارك فى هذا الحفل المهيب : **بدر الدين عراودكى** ممثلا لمعهد العالم العربى فى باريس ، **وسليمان فياض** ممثلا للرابطة المصرية لاتحاد كتاب آسيا وافريقيا ، وكذلك رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب فى تونس ، **وناصر الظاهرى** ممثلا للأمانة العامة لجائزة **سلطان العويس** الثقافية .

وعلى هامش إعلان الجوائز ، أقيمت فى الأيام الثلاثة التالية : أمسية شعرية للشاعرين : **الجواهرى ، وسعدى يوسف** ، وثلاث ندوات ثقافية ، تحدث فيها **ألفريد فرج** عن تجربته المسرحية فى إطار تجربة المسرح العربى . وألقى **سعد الله ونوس** كلمة **عبد الرحمن منيف** (الذى تخلف عن الحضور لمرضه) عن الرواية العربية فى إطار تجربته ، **وتحدث إحسان عباس** عن النقد الأدبى فى إطار تجربته ، **وفؤاد زكريا** عن الفكر العربى المعاصر كما يراه . ومن الطبيعى أن الأمانة العامة لهذه الجائزة ستنشر نصوص هذه الكلمات واللقاءات مع مثقفى الإمارات ، وجمهورها الشغوف بالأدب والإبداع ، فى كتاب خاص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع الساعات الأخيرة ، لهذه الأيام الأربعة فى **الشارقة ودبى** ، أعلنت «أمانة» **جائزة سلطان العويس الثقافية** ، استقلال الجائزة عن صاحبها ، وعن اتحاد كتاب إمارات العربية المتحدة ، **فقد** صارت مؤسسة مستقلة ، **أوقف** مؤسسها لها مالا خاصا بها ، لا يورث ولا يسترد ، ويخصص ريعه لهذه الجائزة وتطويرها ، لكى تمنح كل عام بدلا من كل عامين ، **ولكى** تتعدد مجالات جوائزها لشتى فروع المعرفة والإبداع العربى للمفكرين والعلماء والمبدعين . وفى الوطن العربى خاصة (حبذا لو أضيفت إلى أعلام هذا الوطن أعلام أخرى مهاجرة برايات الثقافة العربية فى مهاجر الدنيا بعيدا عن الوطن الأم) .

● ●

وفى العدد القادم ستنشر «إبداع» نصّ كلمة الشاعر العربى **«سعدى يوسف»** عن تجربته الشعرية ، والندوة الثقافية التى أجراها الجمهور ، على الهواء ، مع الشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** ، فى تليفزيون «**أبو ظبى**» بالإمارات العربية المتحدة ، حول قضايا الشعر والثقافة والإبداع .

مدخل إلى عالم الفنان عادل السيوى

محمود بقشيش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما شاهدت أصول الرسوم المنشورة فى هذا العدد تذكرت بداياته .

عرفته عندما كان طالباً فى السنة النهائية بكلية الطب ، وكان طالباً متفوقاً وكنت أظن — مثل الآخرين — أن ممارسته للفن نزوة سائح .. وأن قراءاته ومناقشاته الفنية ليست أكثر من حِرْص على توسيع دائرة اهتمامه ، فإذا به يفاجىء الجميع — أثناء دراسته للماجستير — بالتخلى نهائياً عن الطب والتفرغ الكلى للفن !

كان ذلك القرار مجازفة خطيرة بغير شك ، فما يزال الواقع المصرى بعيداً عن التقدير الصحيح للمبدعين فى مجال الفنون الجميلة . ولا يزال معظم نقاد الفن المصريين بعيدين عن تذوق إبداعات القرن العشرين ، ولا يعرفون من مناهج النقد غير النقد القائم على المنفعة الشخصية !

ولو كان قد جاءنى يطلب النصيحة ، بل لو جاءنى الآن ، لذكّرته بحادثتين تكشفان عن طبيعة الواقع الذى نحياه ، والذى دفع استاذاً للفن إلى منع طلبته من رسم الأشخاص ، لأن

هذا — من وجهة نظره — حرام دينياً ، وذهب به التشدد لدرجة أن غطّى تمثال « فينوس » فى فناء الكلية حتى لا تفسد أخلاق الطلبة !

وأذكِّره أيضاً بذلك الخطاب الذى أرسلته دار الإفتاء إلى نقابة التشكيليين منذ سنوات تحذرهم من مساندة أى دعوة لإقامة تماثيل ميادين ، لأن فى ذلك مخالفة للدين !

ولم ترد النقابة بل التزمت الصمت العميق ، بينما فجرّ المثقفون الغربيون والشرقيون عاصفة فى وجه « خروشوف » عندما سخر من الفن الحديث .

كان بمقدور « **عادل السيوى** » أن يفعل مثل « **محمود سعيد** » و « **محمد ناجى** » عندما اختارا التفرغ الكلى للفن فى فترة إسدال الستار على سنوات العمل الوظيفى .. غير أنه كان قد نفذّ قراره ، وسافر إلى إيطاليا مقيماً ودارساً ومغامراً .. والعجيب أنه نجح فيما قرره !

على الرغم من أن لفظة « تمرد » و « ثورة » تتردد كثيراً لدى كثيرين من المبدعين الشباب فإنها لا تعنى لديهم أكثر من فوضى الهدم . بينما تجد فعل « التمرد » أو على الأقل نيَّة « الثورة » فى إبداعات قليلين ، من بينهم **عادل السيوى** — يدركون أن الثورة على القديم لا معنى لها بدون بديل منهجى .

ولست أمهِّد بهذا لإقناع القارىء بأن « **السيوى** » صاحب أسلوب فنى جديد ، لكن لأذكر حقيقة أنه اختار أسلوباً فنياً معاصراً ، يحاول به أن يُعبرِّ عن موقف شخصى ، موصول بهموم إنسان العالم ..وإنسان المنطقة التى ننتمى إليها فى الوقت نفسه يتجسد هذا الموقف فى شكلين أو أسلوبين مختلفين اختلافاً انقلابيا : الأسلوب الأول اتسم بطابع بنائى ، تجميعى ، سكونى ، رمزى ، ساخر ، تبدّى ذلك فى معرض ما قبل سفره إلى إيطاليا . ودار موضوع ذلك المعرض حول هزيمة ١٩٦٧ . أمّا معارض ما بعد العودة فيسودها أسلوب فنى واحد ، يتسم بتعبيرية لاذعة وعنيفة ، تقلق مشاهدها ، وتصدم استرخاءه ، وتنبهه فى جِدّة إلى عالم لا يتسع للكسالى ، أعترف بأننى لا أعرف كيف أصنِّف إنتاج معارضه الأخيرة فى إطار « جامع مانع » ، ففى أسلوبه خليط من ملامح الأسلوب الوحشى (Fouvisme) ، وملامح الفن الفَظّ (L'art lrute) .. وملامح الأسلوب المستقبلى (Futurisme) وأظن أن ذلك الخليط أو تلك (الروشته) تصلح لهز ركود الكسالى ، على شرط أن يُتاح للّوحة ما يتاح للأغانى من انتشار وإلحاح على ذاكرة الناس ، وهو أمل بعيد للأسف .

كان أسلوب « ما قبل السفر » استجابة للنداء الذى ما يزال يردده بعض النقاد بإلحاح — لم يصاحبه للأسف الوضوح والتحديد العلمى — حول الدعوة إلى فن مصرى . قومى . وجاء أسلوب « ما بعد السفر » تمرداً على الطابع الخطابى للدعوة ، وتمرداً على الطابع السكونى والمحافظ للإبداع التشكيلى المصرى .. وتمرداً على الفن السياحى — أحد نتائج الدعوه — فى الوقت نفسه .

أميل إلى وصف لوحات المرحلة الأولى بتعبير : « اللوحة المسرحية » ، وهو طابع اللوحة أو الجدارية الدينية فى عصورها المختلفة . أما لوحاته الأخيره فأميل إلى وصفها بـ « اللوحة الحالة » ، وهو طابع اللوحة المعاصرة بشكل عام .

تحتل حالة الاحتجاج الذروة التعبيرية للوحات « **عادل السيوى** » . تتجلى فى صور بركانية تستفز اللامبالاه ، وتعترض على إهدار حياة الإنسان وإغراقها فى العبث ، وتُعَرِّىَ غربة الإنسان داخل المكان الذى يُفترض أن يكون آمناً ، لهذا يستحضر كل ما هو مألوف فى الحياة اليومية : موائد الطعام . الأركان . النوافذ . شوارع المدينة . الغرف المغلقة . المقاعد . لا يصفها وصفاً خارجياً ، بل يصف وقعها على ذاته القلقة والمقلقة ؛ يتحول « البسيط » فى (فلتر) النفس إلى « المركّب » ، والساكن إلى المتحرك .. والمنظور الواقعى إلى تداخلات مُرَكبة .

وإذا كان المشهد التركيبى . البنائى الساكن هو الأساس الشكلى للمرحلة الأولى ، فإن التحليل والتفتت والحركة هو أساس لوحاته الأخيرة .

●

لكن .. ماذا عن أسماكه المنشوره ؟ !

تشكل تلك الرسوم المرسومة بالحبر الصينى وَصْلَة بين فقرتين . وصلة تنسج ملامحها من المرحلتين معاً ، وتختار لنفسها طريقاً وسطاً بينهما ، وتمثل عودة إلى النوع المسمّى / بـ « الطبيعة الميتة » (La nature morte) كما تمثل حنيناً إلى البساطة ، والإقلال الشديد فى العناصر ، أو بمعنى أدق . الاكتفاء بكل ما هو جوهرى ، فأكثر لوحاته ازدحاماً لا تضم أكثر من ثلاث سمكات . وعلى الرغم من أن بساطة الموضوعات والتكوينات قد ألزمته بالتخلى عن الاستطرادات ، فإنه لم يقو على محو إغراء تداعيات اللحظة ، فانفلتت بعض سمكاته —

خاصة الموضوعة فى أطباق ــ من الوضوح ، وشكلّت مع زخارف أطباقها كياناً واحداً ، متداخلاً .

إن النظرة العابرة تمنحنا مجموعة من المعلومات والتساؤلات ، تقول : إن الفنان اختار « موضوع » الأسماك : بعضها فى أطباق ، وبعضها يتبدى فى شكلٍ يوحى بسريانه فى جوف الماء ، وأنه حشد لنا مجموعة متنوعة منها لغرض ما !

فهل كان هذا الغرض هو إعلان تجارى لمطعم ؟

بالطبع لا ، ولو كان الأمر كذلك لقاطع الناس هذا المطعم ، ولعنوا صاحبه ! . وعندما ننتقل من النظرة العابرة ، المستخفة ، نكتشف أن الأسماك رغم سكونها الظاهر تضطرب بالخطوط والبقع ، ومباغتات الضوء ، والمساحات . وهى فى هذا الاشتباك المضطرب لا تحفل بتقديم نفسها فى صورة واقعية لأسماك ذات كتل وأبعاد . إن عناصر تكوين شكل ثلاثى الأبعاد موجودة بالفعل داخل اللوحات : فهناك الخطوط المتنوعة . وهناك الدرجات الضوئية المختلفة ، غير أن هذا لم يكن فى خطة الفنان ، وسمح لعناصر تكوين لوحة وصفية بالانفلات من دورها إلى دور تعبيرى آخر ، هو الإقلاق والدعوة إلى التأمل . وكان بمقدوره أن يتخلى عن هذا الموضوع ، وأن يكتفى بهذا الاشتباك المجرد ، دون أن يقلل هذا من دوره التعبيرى ، غير أنه أراد لنا شيئاً أعمق من توتر اللحظة وتلقائيتها .

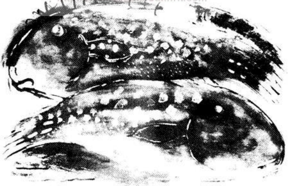
تأمل ذلك الحوار العجيب الذى يتجلى فى صور مختلفة : أعنى حوار عيون أسماكه !

من الثورة إلى الانكسار . من التربص إلى الحيرة . من الحزن إلى التأمل العميق . من الحب إلى الاختصار !

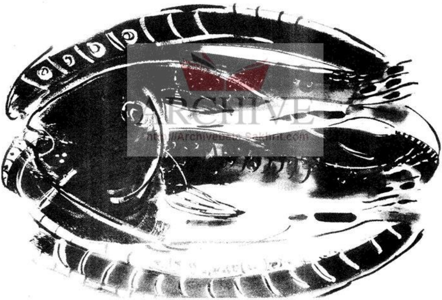
أليس ما نراه هو حالات بشرية فى صميمها ؟

أليس ما نراه ، أو يريد لنا الفنان أن نراه ، هو أنفسنا .. المحاصرة فى « أطباق » الاعوام ، الباحثة عن حب ضائع .. بلا جدوى ! !

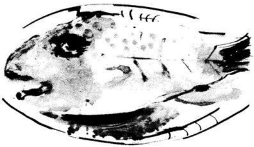
ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com



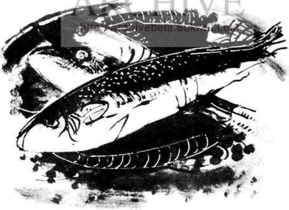
ARCHIVE



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

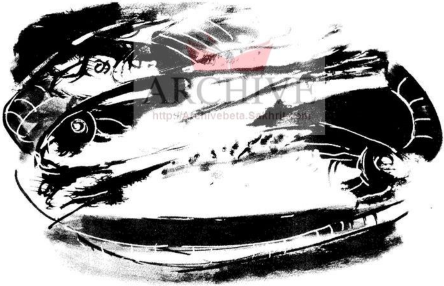


ARCHIVE



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE